

Monatshefte

FÜR DEUTSCHEN UNTERRICHT
DEUTSCHE SPRACHE UND LITERATUR

Official Organ of the German Section of the Central States
Modern Language Teachers Association

Volume XLV

November, 1953

Number 6

GRILLPARZER: DER DICHTER UND DIE SPRACHE

WALTER NAUMANN
University of Wisconsin

In einem posthumen Aufsatz, veröffentlicht 1931 im *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, spricht Friedrich Gundolf ein Urteil über Grillparzer als Dichter aus, das auch heute der allgemeinen Einschätzung Grillparzers bei einem großen Teil des deutschen Publikums entspricht. Es heißt dort: ¹

. . . und wie die vielen hunderte Lopescher Komödien sind diese dramatisierten Gedanken und Phantasien ungewichtige Beweise für das erlangte Können eines Virtuosen, nicht sprachliche Offenbarungen eines erleuchteten Geistes, eines erschütterten Herzens oder einer glühenden Phantasie. Dies Urteil gründet sich, wie all meine Urteile über Dichtung, auf die Sprache. Wo der Poet uns nur durch die Wortinhalte andeutet, was er sich vorgestellt hat, ohne durch eigenen Ton und frische Wortfindung es ganz zu verwirklichen, da mag der Schauspieler einsetzen mit seiner Ergänzungskraft. Der Literaturhistoriker als Deuter der Sprachdenkmale kann nur feststellen, daß der Dichter hier matt und nicht ganz bei der Sache war.

Und etwas weiter: ²

Doch Sprache ist nicht nur Begriff und Vorstellung, sondern auch Ton: und so reich Grillparzers Begriffe und Vorstellungen sind, so schwach, flau und klapprig ist fast überall der Ton, in dem er sie vorbringt.

Gundolf, der Deuter und Übersetzer Shakespeares, vermißt bei Grillparzer einen „eigenen Ton,“ der sich durch „frische Wortfindung“ kundgibt. In Grillparzers Sprache seien nur Inhalte „angedeutet,“ nur „Begriffe und Vorstellungen“ mitgeteilt, und solche Mitteilung genüge eben nicht, um den Rang eines Dichters zu erreichen. Hier könne man nur von dem „erlangten Können eines Virtuosen“ sprechen. Wenn Gundolf dabei Lope de Vega, den Grillparzer selbst aufs höchste ehrte, im gleichen Atem abschätzt, fragt man sich, ob bei diesen Dichtern nicht vielleicht ein Ideal der Sprachgebung vorliegt, dem Gundolfs Urteil nicht gerecht wird. Dies gilt es zuerst zu untersuchen.

¹ S. 64.

² S. 68.

Franz Grillparzer (1791-1872) fühlte sich ganz als dramatischer Dichter. Von seiner lyrischen Produktion sagt er in der *Selbstbiographie* (V, 207):³ „ . . . wie es denn überhaupt meine Gewohnheit war, zur Lyrik nur als einem Mittel der Selbst-Erleichterung Zuflucht zu nehmen, weshalb ich mich auch als einen eigentlich lyrischen Dichter nicht geben kann.“ Von den zahlreichen Gedichten, die Grillparzer geschrieben hat, fänden höchstens einige Sprüche, aber kein einziges lyrisches Gebilde einen Platz in einer Anthologie der deutschen Dichtung. Warum dies der Fall ist, warum er also in diesem Zentrum der Sprachgestaltung, im lyrischen Gedicht, versagt, soll an einem Beispiel erläutert werden.

Abschied von Gastein

Die Trennungsstunde schlägt und ich muß scheiden,
So leb' denn wohl, mein freundliches Gastein!
Du Trösterin so mancher bitterer Leiden,
Auch meine Leiden wiegtest du mir ein.
Was Gott mir gab, worum sie mich beneiden,
Und was der Quell doch ist von meiner Pein,
Der Qualen Grund, die wenige ermessen,
Du liebest mich's auf kurze Zeit vergessen.

Denn wie der Baum, auf den der Blitz gefallen,
Mit einemale strahlend sich verklärt,
Rings hörst du der Verwundrung Ruf erschallen,
Und jedes Aug' ist staunend hingekehrt,
Indes in dieser Flammen glühndem Wallen
Des Stammes Mark und Leben sich verzehrt,
Der, wie die Lohe steigt vom glühnden Herde,
Um desto tiefer niedersinkt zur Erde.

Und wie die Perlen, die die Schönheit schmücken,
Des Wasserreiches wasserhelle Zier,
Den Finder, nicht die Geberin beglücken,
Das freudenlose, stille Muscheltier;
Denn Krankheit nur und lange Qual entdrücken
Das heißgesuchte, traur'ge Kleinod ihr,
Und was euch so entzückt mit seinen Strahlen,
Es ward erzeugt in Todesnot und Qualen.

Und wie der Wasserfall, des lautes Wogen
Die Gegend füllt mit Nebel und Getos,
Auf seinem Busen ruht der Regenbogen,
Und Diamanten schütteln rings sich los;

³ Ich zitiere nach der „kleinen“ *Kritischen Ausgabe* besorgt von Reinhold Backmann, die im Liechtenstein Verlag, Vaduz, 1947-49 erschienen, vom Rudolf M. Rohrer Verlag, Wien, mit gleicher Seitenzählung neugedruckt und im Buchhandel erhältlich ist. Die drei Bände der *Dramatischen Werke* dieser Ausgabe werden als I, II, III angeführt, der Band *Gedichte und Erzählungen* als IV, und der Band *Autobiographisches, Studien* als V. (Für Stellen, die nicht in dieser Ausgabe enthalten sind, s. Anm. 13).

Er wäre gern im stillen Tal gezogen
 Gleich seinen Brüdern in der Wiesen Schoß.
 Die Klippen, die sich ihm entgegensetzen,
 Verschönen ihn, indem sie ihn verletzen.

Der Dichter so; ob hoch vom Glück getragen,
 Umjubelt von des Beifalls lautem Schall,
 Er ist der welke Baum, vom Blitz geschlagen,
 Das arme Muscheltier, der Wasserfall.
 Was ihr für Lieder haltet, es sind Klagen,
 Gesprochen in ein freudenloses All,
 Und Flammen, Perlen, Schmuck, die euch umschweben,
 Gelöste Teile sind's von *seinem* Leben.

Dieses Gedicht, aus dem Jahre 1818, spricht das Leiden des Dichters an seinem eigenen Schicksal, ein Dichter zu sein, aus. Es ist entzündet, wie fast alle persönliche Dichtung Grillparzers, an einem schmerzlichen Erleben. Nicht im Überfluß oder Streben, wie Goethe so oft, wird Grillparzer seiner selbst gewahr, sondern in der Verletzung. Es ist ein Gedicht, das ein persönliches Schicksal im Bekenntnis zu erfassen und damit gleichsam zu überwinden sucht. Indem Grillparzer sich des lyrischen Gedichtes in dieser Weise bedient, folgt er, hier und in seinen anderen Gedichten, dem Vorbild Goethes, der sich von der Erregung des Erlebens durch die unmittelbare Aussage befreite. Aber zugleich ist Grillparzer von Goethes Verfahren weit entfernt.

Die deutsche Lyrik in der romantischen Epoche der europäischen Literatur fand den Weg zum unmittelbaren, durch keine sprachliche Konvention umschriebenen Ausdruck persönlicher Stimmung durch das Erlebnis der Natur. Von Klopstock zuerst, dann von Goethe, von Eichendorff wurde die Natur als etwas Göttliches in unmittelbarem Gegenüber, in unmittelbarer Spannung erlebt, und in dieser Spannung das persönliche Schicksal, als Gedanke an den Tod, an die Freunde, als Erlebnis der Liebe, des menschlichen Loses auf Erden, gespiegelt. Diese Spannung im Erlebnis der Natur definiert Emil Staiger⁴ als Verinnerlichung des Außen, als In-eins-setzung von Innen und Außen und sieht in ihr das Element des Lyrischen schlechthin. Auf jeden Fall liegt dieser Keimzelle der großen deutschen Lyrik ein religiöses, ein mystisches Element im Erleben der Natur zugrunde, aus welchem das einzigartig Gegenwärtige dieser Lyrik entspringt.

Grillparzer ist die Geisteshaltung, welche die große deutsche Lyrik hervorbringt, vollkommen fremd. Einmal hat er nicht das gleiche religiöse Verhältnis zur Natur. Wo seine Dichtung, auch die lyrische Dichtung, Natur behandelt, werden die einzelnen Erscheinungen beschrieben, eine an die andere geordnet, übersichtlich. Die Natur wird wie ein Bild aufgerollt – wie z. B. im Lob Österreichs in *König Ottokars Glück und Ende* (II, 85) –, in dem die einzelnen Teile einen allegori-

⁴ *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, 1946.

schen Charakter haben, damit Vollständigkeit der Darstellung erreicht wird. Diese Art Naturbeschreibung ist das Schema der mittelalterlichen Dichtung: wir kennen sie aus der Beschreibung des Walds um die Minne-Grotte in Gottfrieds *Tristan* oder noch aus Schillers Streben nach allegorischer Ordnung einer Naturszene (zum Beispiel am Anfang von *Wilhelm Tell*).⁵ Für Grillparzer ist die Natur nicht ein unmittelbar Erlebtes, aus dem die Sprache sich losringt, verzaubert selbst und den Leser bezaubernd, die unsägliche Atmosphäre eines Ortes schaffend. Wir spüren in seinen Stücken darum nirgends jenen Hauch eines Ortes, den Goethe mit wenigen Worten schafft.

Diese von Goethe und den Romantikern verschiedene Geistesrichtung Grillparzers bezieht sich aber nicht nur auf das Verhältnis zur Natur. Was Goethe zu seiner neuen Lyrik befähigt, ist der *Blick*, der sich versenkt, der die Schranke zwischen Innen und Außen zerstört, jenes „Einssein,“ von dem Staiger spricht, schafft. Die ganze Intention dieses Blickes, die religiöser, mystischer Art ist, bleibt Grillparzer fremd. Er ist kein visueller Dichter, in dem Sinne, in dem Hofmannsthal das Wort „visuell“ zu seiner Selbstdeutung verwendet.⁶ In Prosastücken wie *Der Brief des Lord Chandos* oder *Die Farben* beschreibt Hofmannsthal, wie er sich in ein einzelnes Gesehenes anschauend versenkt, wie er mit dem Gesehenen eins wird in einem Gefühl der All-Erfassung der Welt und dabei „dies heilige Genießen meiner selbst und zugleich der Welt“⁷ erfährt. Hier ist das Erlebnis beschrieben, aus dem die romantische Lyrik hervorgeht. Der junge Goethe als Faust sehnt sich nach dem Gleichen: im Anschauen des Einzelnen, des magischen Zeichens, möchte er das All erkennen und erleben. Dies ist nicht der Blick Grillparzers. Was Grillparzer anschaut, sieht er plastisch körperlich als Einzelnes und stellt es als solches dar. Er ist in seinen lyrischen Gedichten darum niemals drinnen, sondern immer von außen herantretend. Er liebt es, in Gedichten allegorische Gestalten aufzustellen, allegorische Szenen durchzuführen, steif und hölzern.

In unserem Gedicht, *Abschied von Gastein*, wird nach einer Eingangsstrophe, die den Anlaß, den autobiographischen Augenblick, angibt und kurz das Thema stellt, dieses Thema: der Glanz nach außen erkaufte durch inneres Leiden, in drei Bildern ausgeführt, die als Beispiele nebeneinandergestellt sind. Vergleichung ist das Element dieses Vorgangs: an den Beispielen wird sichtbar gemacht, was in der letzten Strophe, dem intentionalen Kern des Gedichts: „der Dichter so,“ nur noch als Parallele gefolgert, mit logischen Elementen, nicht mit solchen der Bildhaftigkeit herausgestellt wird. Verstandesdisposition herrscht vor,

⁵ Auch Goethe in seinem Alter verfährt wieder so: die von ihm erkannte Struktur der Welt wird in einer Folge von Natur-Szenen dargestellt. Das schönste Beispiel hierfür ist das Lob Arkadiens im zweiten Teil des *Faust*.

⁶ In „Ad me ipsum,“ *Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts* (Frankfurt, 1930), 330.

⁷ *Gesammelte Werke* (Berlin: S. Fischer, 1934), II. Band, 2. Teil, 231.

es ist keine Fusion zwischen Erlebnis und Bild, wie sie die goethisch-romantische Lyrik gibt. Und doch liegt hier eins der persönlich-bekennendsten Gedichte Grillparzers vor. Grillparzer bedient sich einer vorromantischen Form. Ernst Robert Curtius⁸ nennt diese Form „Summationsschema.“ Ein ausgezeichnetes Beispiel dafür, von Curtius aufgeführt, ist das Freiheitslied Sigismunds am Anfang von Calderons *Leben ein Traum*.⁹ Je eine Strophe beschreibt dort die Freiheit des Vogels, des Vierfüßlers, des Fisches, des Bachs, um am Schluß, die einzelnen Vergleiche aufnehmend, die Folgerung zu ziehen: Aber der Mensch . . . ? In gleicher Weise wird bei Grillparzer die Folgerung gezogen: So ist der Dichter. Es ist also eine *Spannung* in diesem Gedicht: nicht die Spannung des unmittelbaren Bezugs, des unwiederbringlichen Augenblicks, eines goetheschen oder romantischen Gedichts, die wir, besonders in der deutschen Lyrik, als die eigentlich lyrische Spannung empfinden. Sondern es ist eine vordrängende Spannung, auf eine Lösung hin, die wie eine Befreiung kommt, eine Befriedigung der Einsicht in das, was das Frühere des Gedichtes wollte. Eine Befriedigung des Verstandes, und nicht des Empfindens.

Das hier betrachtete Gedicht, typisch für Grillparzers Lyrik, folgt nicht wie Goethes Lyrik der Bewegung des lebendigen Augenblicks. Es ist Goethes besondere Begabung, daß er die Bewegung eines einzelnen Erlebnisses, von ihr getragen, unmittelbar in die Sprache legt. Grillparzer setzt immer wieder dazu an, ein einzelnes Erlebnis aus der Ergriffenheit des Augenblicks zu gestalten, aber er fällt sofort aus der Bewegung heraus, der Zauber der Bewegung fehlt ihm – den „Zauber des Rhythmus“ nennt es Goethe –, das Erlebnis distanziert sich als Inhalt, übersichtlich, verstandesmäßig gerundet. Er ist draußen, sagten wir.

Es gibt aber einen anderen Ansatz seiner Dichtung, wo er drinnen ist, besinnungslos fortgerissen von dem, was ihn bewegt. Grillparzer hat selbst die *Ahnfrau* (1816) als den Ausbruch einer persönlichen Begabung empfunden und mehr als andere Stücke auch im Alter immer verteidigt. An Karl Goedeke schreibt er zum Beispiel, am 19. November 1868: „Wenn es aber scheint, daß Sie mir die *Ahnfrau* nur verzeihen wollen, so muß ich nur sagen: daß ich selbst auf diese *Ahnfrau* große Stücke halte . . .“¹⁰ Die *Ahnfrau* ist von Anfang bis Ende ein Strom atemloser drängender Bewegung. Die vierhebigen Trochäen des Stückes

⁸ *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, S. 291.

⁹ Vgl. Max Kommerells Übersetzung im zweiten Band seiner *Beiträge zu einem deutschen Calderon*, Frankfurt 1946.

¹⁰ Zu Ferdinand von Saar sagt er im März 1867: „ . . . mir ist und bleibt die *Ahnfrau* das liebste meiner Stücke“ (*Gespräche* V, 192 [*Schriften des literarischen Vereins in Wien*, Band 15, 1911]). Und 1866 sagt er: „die *Ahnfrau*, die ist mir noch immer lieb, ich halte sie für ein gutes Stück“ (*Gespräche* V, 104); „ich liebe sie ganz besonders“ (*Gespräche* VI, 43 [*Schriften* . . . Band 20, 1916]); „ich kann sie wirklich meisterhaft nennen“ (*Gespräche* IV, 191 [Band 12, 1910]). Vgl. die Verse (*Sämtliche Werke*, historisch-kritische Ausgabe, *Gedichte* III, Teil I, Nr.

hat Grillparzer, nach seinem eigenen Zeugnis in der *Selbstbiographie*, Calderon entnommen, von Müllners Vorgang (in *Die Schuld*) ermutigt. Im Spanischen hat dieser Vers etwas Beruhigtes, Spielendes, wenn auch dort die Kürze der Zeile zur drängenden wiederholenden Häufung einladen kann: ¹¹

Esto como rey os mando,
esto como padre os pido,
esto como sabio os ruego,
esto como anciano os digo.

Bei Müllner wirken die kurzen Zeilen nicht auf das Tempo der Sprache ein. Selbst die Angst, die Bedrängnis spricht ruhig, gesammelt gleichsam: ¹²

Macht die Einsamkeit mich bangen?
Schrecket mich die Dämmerung,
Die bei meiner Töne Klage
Unbemerkt mich hat umfängen?

In Grillparzers *Ahnfrau* haben dieselben kurzen Zeilen einen gehetzten Charakter. An einer Stelle wie der folgenden, fast am Anfang des ersten Akts (I, 8/9), ist jede einzelne Zeile verhältnismäßig ruhig:

Wohl wird sich das Jahr erneuen,
Diese Felder werden grünen,
Diese Bäche werden fließen,
Und die Blume, die jetzt welket,
Wird vom langen Schlaf erwachen
Und das Kinderhaupt erheben
Von dem weißen, weichen Kissen,
Öffnen ihre klaren Augen
Fröhlich lächelnd wie zuvor.
Jeder Baum, der jetzt im Sturme
Seine nackten, dürrn Arme
Hilfflehend streckt gen Himmel,
Wird mit neuem Grün sich kleiden.
Alles was nur lebt und webt
In dem Hause der Natur,
Auf dem Berg, in Hain und Flur,
Wird sich frischen Lebens freuen,
Wird im Lenze sich erneuen —
Nie erneut sich Borotin.

In der Folge der Zeilen jedoch liegt ein Element des Vordrängens, auf eine Lösung hin, ähnlich wie wir es im Aufbau des besprochenen Gedichts beobachteten. Nur ist das Drängen hier nicht geordnet, sondern atemlos, von innen getrieben. Gleiche Ansätze und Parallelität der Zeilen, Wiederholungen, krasse Bilder, alles dient dazu, eine Steigerung, eine Spannung, hier des sehnächtigen Erhoffens, herbeizuführen, die (1789), die der Dichter in ein Exemplar der *Ahnfrau* schreibt: „ . . . doch was ich getroffen, / läßt mich eine Zukunft hoffen.“ Auch: *Sämtliche Werke, Tagebücher* II, 194.

¹¹ Calderon, *La Vida es Sueño*, vv. 836-839.

¹² Müllner's *Dramatische Werke*, Braunschweig 1828, Zweiter Teil, S. 6.

eine Lösung, eine Entladung verlangt. Die Lösung ist hier ironisch; eine Illusion wird aufgebaut, ein Erwünschtes wird gesteigert, die Sehnsucht nach neuem Leben, um am Ende plötzlich als Täuschung entlarvt zu werden mit der dieser Spiegelung des Wunsches entgegengesetzten Wahrheit: „nie erneut sich Borotin.“ Es liegt eine dramatische Spannung, eine Ur-Situation von Grillparzers dramatischem Empfinden in einem solchen Andrängen einer Täuschung, die von der Einsicht in eine Wahrheit zerstört wird. Eine andere Stelle, das Geständnis Jaromirs (I, 56), zeigt noch besser, wie der Dichter atemlos drinnen ist, ergriffen von der Situation, und nicht gestaltet oder sieht:

Ja ich bins, du Unglückselge,
 Ja ich bins, den du genannt,
 Bins, den jene Häscher suchen,
 Bins, dem alle Lippen fluchen,
 Der in Landmanns Nachtgebet,
 Hart an an dem Teufel steht;
 Den der Vater seinen Kindern
 Nennt als furchtbares Exempel,
 Leise warnend: hütet euch,
 Nicht zu werden diesem gleich.
 Ja ich bins, du Unglückselge,
 Ja ich bins, den du genannt,
 Bins, den jene Wälder kennen,
 Bins, den Mörder Bruder nennen,
 Bin der Räuber Jaromir!

Das Gehetzte, Bedrängte, die kaum erträgliche Spannung ist hier durch das gestehende „ich bins“ gegeben, das immer wieder anhebt, vor sich selbst noch zurückschreckend, in der Häufung zögernd, und zugleich mit Wollust vordrängend zu dem schrecklichen Geständnis. Diese Sprache ist von innen erlebt, der Dichter untersteht der Situation, die ihn völlig ergreift, er schreibt aus ihr heraus, ohne Übersicht, im Fluß mit-lebend gleichsam.

Die untersuchten Stellen aus der *Ahnfrau* sind keine große Sprachgestaltung, aber sie sind der Kern, der unreife Anfang von Grillparzers eigenstem Erlebnis der Sprache. Seine dramatische Sprache ist in *Bewegung*. Sie ist der Ausfluß einer Stimmung, einer drängenden Situation, einer Gesamt-Vorstellung, in der der Dichter vollkommen aufgeht. Von Goethe sagt Grillparzer, gerade um die Zeit der Entstehung der *Ahnfrau*:¹³ „als *dramatischer* Dichter scheint er mir durchaus ohne Belang.“ Die Rede der Personen im dramatischen Dialog „muß unmittelbar aus ihrer gegenwärtigen Lage, aus ihrer gegenwärtigen Leidenschaft hervorgehen, jedes Wort muß überdies eine unverkennbare Richtung nach dem Zweck des Stückes oder der Szenen haben, und dieses letztere

¹³ 1817: S. W., *Tagebücher* I, S. 106 (S. W. = *Sämtliche Werke* [Titel der ersten Bände nur: *Werke*]), historisch-kritische Gesamtausgabe der Stadt Wien, herausgegeben von August Sauer und anderen, Wien, seit 1909. (Was nicht in der „kleinen“ Ausgabe (s. Anm. 3) enthalten ist, wird in dieser Ausgabe nachgewiesen).

ist bei Goetheen größtenteils nicht der Fall.“ Goethes Personen sprächen „über einen Gegenstand.“

Grillparzer dagegen verwandelt sich vollkommen in die Stimmung und spricht aus dieser Verwandlung, von seiner Rolle unaufhaltsam getrieben. Goethe erfaßt, während er bewegt ist, den Augenblick, der die Bewegung selbst, das eigene Schicksal spiegelt. Dieses Hinaustreten aus dem Vergehenden, diese Ewigkeit des Augenblicks, die im Glanz der Sprache das Vergängliche auffängt, ist in Grillparzers Sprache nicht vorhanden. Es soll noch an einem anderen Beispiel gezeigt werden, was gemeint ist. Im vierundzwanzigsten Auftritt von Kleists *Penthesilea* sieht man Penthesilea ohne Sprache den Pfeil, mit dem sie Achill getötet hat, säubern und in den Köcher zurückstecken. Aber das genügt dem Dichter nicht: jeder Handgriff wird von den Ausrufen der Gefährtinnen begleitet, die ihn nennen; das was geschieht, wird erst dadurch, daß es gesagt wird, durch den Glanz der Sprache, des Dramas würdig gemacht. Bei Grillparzer liegt es ganz anders. Die Sprache des Dramas, dies ist in der *Ahnfrau* vollkommen klar, ist für ihn der gequälte Ausbruch der Besessenheit der handelnden Person. Die Sprache ist die Dienerin des mimischen Elements, sie spricht nur aus dem heraus, was geschieht, sie spiegelt und verklärt es nicht zugleich. In solcher Besessenheit einer Situation liegt im letzten Grunde ein sprachloses Element, ein rein mimisches Getrieben-Sein. Zahlreiche Charaktere Grillparzers, die überhaupt oder in ergriffenen Augenblicken nur mit Mühe aus der Stummheit in die Sprache sich losringen, auf der anderen Seite das atemlose Geschehen einiger Dramen der mittleren Schaffensepoche, wo die Sprache fast untergeht, z. B. im *Traum ein Leben*, zeigen deutlich den Ursprung von Grillparzers dramatischer Sprache in einer Intensität, die aus der Stummheit des Handelns, des Lebens herausgetrieben wird. Die Sprache seiner Dramen ist keine Meisterung, keine Spiegelung, die der herrscherliche Dichter den Figuren in den Mund legt.

Die *Ahnfrau* bedeutet für Grillparzer das Erwachen des mimischen Talents, das sich völlig mit einer Situation, einer Gestalt identifiziert. Verschiedene Folgen ergeben sich für die Gestaltung der Sprache. Die Sprache des jugendlichen Grillparzer ist von Schiller bestimmt. Wenn der junge Grillparzer seine Diktion schwungvoll übersteigert, mit blühenden Worten etwas aussagt, was nur aus Worten besteht ohne Kern, nur um einen allegorischen Leitfaden sich windend, begeistert er sich an Schillers Meisterschaft des rhetorischen Worts. Seine Sprache ist beschaulich, getragen und bildhaft und kann eine gewisse Lieblichkeit erreichen, die aber immer das nachgeahmte Vorbild heraushören läßt. Die folgende Stelle ist von 1808:¹⁴

Der Landmann regt die arbeitslust'gen Glieder,
Verläßt des wirtbar'n Hauses niedres Dach
Und eilt hinaus aufs taubenetzte Feld,

¹⁴ S. W., *Jugendwerke*, III, 227.

Mit harter Mühen nimmerruh'ndem Fleiß
 Der kargen Erde Spenden abzukämpfen.
 Es mehret sich der Tätigen Gewühl,
 Und heißer strahlt der Morgensonne Glut,
 Das müde Haupt sehnt sich nach kühlem Schatten.
 Dort an des Berges weit umschau'ndem Hang
 Gelüstet mich's, im Hauch des Morgenwindes
 Die heiße, tiefbewegte Brust zu kühlen!

In Gedichten geringer Spannung, Festgedichten und ähnlichem, auch in der Diktion allgemeiner Sentenzen selbst in den reifen Werken, ist der Nachklang Schillers immer wieder hörbar. Doch in der *Abnfrau* fand Grillparzer sein eigenes Ideal der Sprachgebung. Es handelt sich nicht um Übersteigerung, nicht darum, eine Situation im Glück, in der Berausung und Selbstspiegelung der Sprache auszudrücken. Vielmehr ist sein Ziel, dem Lebendigen, einer vorgestellten, nachgelebten Situation genau zu folgen, immer innerhalb der Schranke des Mimischen zu bleiben. Er scheut sich darum nicht, alle Übergänge vom Schweigen zur Sprache darzustellen, das abgerissene Sprechen der wilden Kolcher oder das Stammelnen des Frankenherzogs Galomir, die trivialen Ausrufe einer verstummenden oder ins Sprechen sich widerwillig begebenden Person: Ei nun, Ei doch, Ja ja.

Das Ideal der Sprache Grillparzers ist, einfach und sparend zu sein. Wie ein knappes Gewand möchte sie dem Lebendigen anliegen. Er sieht das Dichterische nicht als ein Autonomes an. Seine Sprache blüht nicht plötzlich auf in eine rein lyrische Seligkeit wie so oft bei Kleist. Die Bilder, die Grillparzer verwendet, sind nicht ein plötzliches Durchstoßen, ein Licht, eine ergriffene Findung des Augenblicks. Sie sind fast immer, wie oben im *Abschied von Gastein* gezeigt wurde, Vergleiche, die klar parallelisierend ausgeführt werden. Und manche von diesen Vergleichen sind dem Dichter sozusagen zur Hand, vorher gewußt als Beispiele für gewisse Lebenslagen, wie sie einem mittelalterlichen Dichter zur Hand waren. Das Bild des Meeres zum Beispiel verwendet Grillparzer immer wieder als eine Allegorie des menschlichen Lebens, der Bedrängnis des Lebens. Für Jaromir, in der *Abnfrau*, ist die Vorstellung, schiffbrüchig zu sein, „treibend in der Wasserwüste“ (I, 60) ein wiederholt aufgenommenes Bild seiner Lebensangst. Oder in der Ironie eines gesicherten Augenblicks sagt er (I, 61):

Nun stürmt immer, wilde Wogen,
 Schwellt in himmelhohen Bogen,
 In des Hafens sichrer Hut
 Lach ich der ohnmächtgen Wut.

Schon in den frühen Dramen und Entwürfen verwendet Grillparzer das gleiche Bild: in *Blanka von Kastilien* (1809) heißt es: ¹⁵ „Ich treibe suchend in dem Meer des Zweifels,“ und dies wird im Einzelnen ausge-

¹⁵ S. W., *Jugendwerke*, II, 222; das Bild ist vorherrschend in diesem ganzen Drama: vv. 1585 ff., 2365 ff., 2549, 3049 ff., 3071 ff., 3337, 4516 ff.

führt. Der König in *Alfred der Große* (1812) ist im allgemeinen Schiffbruch¹⁶ „das letzte Brett der armen Scheiternden.“ Faust (1813) hofft im „aufgetanen Port“ der Einsamkeit „vor dem Orkane meines wilden Lebens“ Sicherheit zu finden.¹⁷ Und von Spartakus (1811) wird gesagt:¹⁸

Ein unergründet, tief bewegtes Meer
Ist dieses Wilden seltsam fremdes Wesen.

Das Leben und das Wesen des Menschen werden in gleicher Weise dem wilden Meer verglichen. In einem Gedicht von 1817 (IV, 108) sieht der Dichter, der im Meer verirrt, in einem Freunde den „Leitstern“, der ihn rettete. Dichtung ist der Hafen der Zuflucht in den Stürmen des Lebens (IV, 31; von 1824). Das Gefühl, das eigene Unheil selbst verschuldet zu haben, wird in *Sappho* (1817) und im *Goldenen Vließ* (1820) im Bild der stürmischen Seefahrt ausgesprochen. In *Sappho* heißt es (I, 122):

Weh dem, den aus der Seinen stillem Kreis
Des Ruhms, der Ehrsucht eitler Schatten lockt.
Ein wildbewegtes Meer durchschiffet er . . .

Sappho betont die Vergeblichkeit des Unternehmens und die traurige Rückkehr. Für Jason ist es das Bild der Lage, in der er sich sieht (I, 347):

Und jetzt steh ich vom Unheilsmeer umbrandet
Und kann nicht sagen: ich habs nicht getan!¹⁹

Medea nennt ihr Inneres, den Schmerz über ihre Tat (I, 408) „ein brandend Meer“, das

Die einzeln Trümmer meines Leids verschlingt
Und sie, verhüllt im Greuel der Verwüstung,
Mit sich wälzt in das Unermeßliche.

„All ihr ganzes Wesen / Ein Meer von Angst in stets erneuten Wellen“, erscheint Rahel dem König in der *Jüdin von Toledo* (III, 162). Zweimal führt Medea den Vergleich des Menschenlebens mit einer Seefahrt „auf den Wogen der Zeit“ mit ihren falschen Illusionen und ihren Gefahren aus (I, 234 und 333). Schließlich wird in einem Gedicht von 1820 (IV, 92) die Liebe mit dem Bilde der Fahrt auf dem Meer des Lebens zusammengebracht. Diese Allegorie ist dann im Drama *Des Meeres und der Liebe Wellen* (1829) nicht nur im Titel, sondern immer wieder in Anspielungen der Sprache vorherrschend: Hero als Priesterin hat das Land gewonnen und das Meer verlassen, „wo's wüst und schwindelnd ist“ (II, 257); das Begehren der Liebe macht Leander „zum brandend tauben Meer“ (II, 320), und für Hero bedeutet es „die Fluten, die sie jetzt umnachten“ (II, 328). Und ebenso erscheint das Erwünschte, die Mädchen, für ihn (II, 277), und das Grauensvolle, das Blut des eigenen Todes, für sie (II, 338), im Bild des Meeres.

¹⁶ S. W., *Jugendwerke*, IV, 165.

¹⁷ S. W., *Jugendwerke*, IV, 241.

¹⁸ S. W., *Jugendwerke*, IV, 10.

¹⁹ Vgl. *Tagebücher* Nr. 1423.

Dieses Beispiel zeigt, wie Grillparzer nicht nur, wie jeder dramatische Dichter, aus der Vorstellung von Gestalten, sondern aus der Vorstellung von allgemeinen Situationen heraus seine Sprache formt. Seine Bilder dienen, ebenso wie die sichtbar dargestellten, symbolhaften Gegenstände und Handlungen seiner Dramen, dazu, die Stimmung einer Situation anschaulich zu machen. Anschaulich zu sein, das er in seinen theoretischen Ausführungen über das Drama so oft betont, bedeutet für Grillparzer, plastisch in Erscheinung zu treten,²⁰ es verlangt, um wirksam zu sein, eine allgemeinere Grundlage als den flüchtigen Einfall des Dichters. Grillparzers Bilder veranschaulichen darum meist mit Hilfe einer gleichwertigen Situation, die, der Allegorie nahe, ein Lebensgefühl ins Bildhafte zusammenfaßt. So herrscht im *Bruderzwist* das Bild des Arztes,²¹ in *Libussa* ist der „Pflüger“ Primislaus²² das Symbol des darzustellenden Lebensgefühls. Grillparzers Bilder sind nicht exaltiert, nicht überfließend wie die Bilder lyrischer Dichtung; sie lösen sich nicht ab von der Situation, die sie hervorbringt. Sie sind nicht Mittel des Absoluten, flüchtige Spiegelung des Augenblicks, von der die lyrische Dichtung lebt, und sind darum, wenn sie für Lyrik verwendet werden, unlebendig und hölzern.

Neben Bildern kennt Grillparzers Sprache einen Schmuck, der der deutschen Klassik fremd ist, und den der Dichter wohl seinen spanischen Vorbildern verdankt.²³ Es ist das Spiel mit der Wiederholung von Wortstämmen oder mit gleich klingenden Worten, die Annomination:²⁴

Wo ist die Kraft, die hebend ihre Brust,
Zu sich erhob was nah und was entfernt? (III, 333)

²⁰ „So Wort und Bild zu gleicher Zeit,“ sagt er von einer Szene, die „auf der Bühne von der herrlichsten Wirkung sein“ müßte (S. W., *Tagebücher*, Nr. 279). Er rühmt (*Prosa* III, 78) die sichtbare Handlung in einem Stück Lopes, die „durch die Wirkung auf die Sinne den Eindruck verstärkt, den seine trotzigen Worte auf den Verstand machen. Die ganze Poesie ist nichts als eine Verbindung dieser beiden Faktoren.“ Seine eigene Darstellungsweise nennt er „Handlung mit unbedeckter Blöße“ ohne „den prächtigen Wortschwall,“ an den das deutsche Theater gewöhnt sei (*Tagebücher* Nr. 1626). Vgl. noch: *Tagebücher* Nr. 283, 1400, 3310, 3354.

²¹ Z. B. III, 364, 410, 425.

²² Sich selbst unter dem Bild des Pflügers auf dem Feld der Zeit sieht Grillparzer in dem Gedicht: S. W., *Gedichte*, Nr. 1633; und ebenso: der Kritiker oder der Künstler als Pflüger: Nr. 271, 206; Voltaire „war der Pflug, der die Erde aufriß, in die die Zeit ihren Samen legte“ (*Tagebücher* Nr. 2982). So herrscht die Vorstellung der Jagd als Bild des Wünschens und Strebens, das das Leben verachtet, in *Traum ein Leben*, auch in *Melusina* – ähnlich wie Hofmannsthal es verwendet, in der *Frau ohne Schatten*. Und im Gegensatz dazu das Bild des Turms zur Veranschaulichung der geistigen Sammlung – wieder hat Hofmannsthal das gleiche Bild – in: II, 289; I, 225; III, 366. Manchmal ist eine bildlich vorgestellte mythologische Situation für Grillparzer die Anregung zu einer dargestellten Szene. Im dritten Akt der *Jüdin von Toledo*, wo Rahel mit den Waffen des Königs spielt, sieht man Mars und Venus; und ähnlich I, 349; II, 322.

²³ In den Entwürfen zu *Fixlmüller*, dem ironischen Selbstbild, von 1821 heißt es über die Sprachspiele eines eben vollendeten Gedichts: „Schön! Ganz spanisch! Das leiden und litten und litten und leiden läßt einen nicht mehr aus“ (S. W., *Dramatische Pläne*, 36).

²⁴ Vgl. Ernst Robert Curtius, a. a. O., 280–282.

Oder:

Weshalb nun den Verständgen unverständger
Und unbeständger glauben als den Tor? (II, 256)

Häufung, Wiederholung von Worten bietet schon die Sprache der *Abnfrau*. Aber in Versen wie diesen:

Weil ohne Worte du versprichst und sprechend
Der Sprache deiner Anmut widersprichst (III, 319)

liegt etwas anderes vor: ein Durchdringen der Neigung zur Häufung mit dem Verstand, ein epigrammatisches Spielen, ein Zauber der Worte, der durch den Sinn entzaubert wird. Deutend, erklärend, lenkt der Dichter zugleich in eine Verzierung zurück. Dies kann, im schlimmsten Fall:

Medea: Rat dir geben, ich selber ratlos?

Aietes: Nun wohl, so verharre, du Ungeratne! (I, 233)

zu etwas Geklügeltem, im besten zu einer im Gewand des Annehmlichen erscheinenden Tiefenwirkung, einer Deutung im Spiel führen: Kascha sagt von Libussa (III, 290):

Sie kann nicht mehr zu uns zurück, denn störend
Und selbst gestört, zerstörte sie den Kreis.

Bisher sind einige Elemente von Grillparzers Diktion untersucht worden, ohne, im allgemeinen, den *Wert* der erreichten Sprachgestaltung zu berühren. Eine Sprache, die wie die Sprache der *Abnfrau* genau aus einer Situation heraus spricht, diese völlig, ohne Rand, zu erfüllen strebt, diese Sprache ist nicht lyrisch — das Lyrische hat immer etwas Verweilendes, einen freien Rand —, sie ist pathetisch. Emil Staiger²⁵ führt aus, daß das Pathetische das Bereich des Dramas ist. Der Grad der Pathetik der Situation, aus der der Dichter spricht, bestimmt bei einem solchen Dichter zwar nicht die Reife der Diktion, aber den Grad der Wahrheit und Ergriffenheit seiner Sprache. In der *Abnfrau* ist die Lebensangst, das ausweglose Getriebensein ohne irgendwelche sprachliche Vollendung im Einzelnen, es verweilt ja eben nicht, aber mit einer durch die unaufhaltsame Bewegung mitreißenden Dichte ausgesprochen. Das zweite Stück Grillparzers, *Sappho* (1817), ist von einer Pathetik getragen, die der Dichtung Goethes viel näher steht als die Pathetik der *Abnfrau*: es ist das Mitleid des Dichters mit sich selbst, mit seinem eigenen Schicksal. Hier ist Reflektion, Spiegelung des eigenen Selbst in der vom Dichter vorgestellten Situation enthalten, und darum kommt die Sprache dieses Stückes einem lyrischen Erlebnis und einer lyrischen Diktion am nächsten:

Mit weichen Flügeln senkt der Sommerabend
Sich hold ermattet auf die stille Flur,
Die See steigt liebedürstend auf und nieder,
Den Herrn des Tages bräutlich zu empfangen,
Der schon dem Westen zu die Rosse lenkt,
Ein leiser Hauch spielt in den schlanken Pappeln,
Die kosend mit den jungfräulichen Säulen
Der Liebe leisen Gruß herüber lispeln!
Zu sagen scheinen: Seht, wir lieben! Ahmt uns nach! (I, 144)

²⁵ In *Grundbegriffe der Poetik*.

Das dritte Stück Grillparzers, die Trilogie *Das Goldene Vließ* (1820), die zwar von einigen Forschern hoch eingeschätzt wird, ist das schwächste Stück des Dichters. Die Sprache ist fast immer unerfüllt, da sie etwas Künstliches, nur Vorgestelltes, den Gegensatz zwischen Kolchern und Griechen, oder die psychologische Vorbereitung des Kindermords, darzustellen hat. Nur im Wiederleben eigener Liebeserlebnisse, besonders am Ende des Stückes, ist das Pathos des Dichters gegenwärtig. Und vor allem an einer Stelle: das Erscheinen des Herolds der Amphiktyonen, der den unausweichlichen Urteilsspruch des höchsten Gerichtshofs verkündet, ist mit größtem Pathos umgeben. Von hier aus bricht der Dichter durch zu der Schicht jener Begeisterung, die ihn am eigentlichsten trägt. Mit *König Ottokars Glück und Ende* (1825) zeigt er sich als Meister, da er aus der Rolle, aus der Erlebnissphäre heraus spricht, die ihn zu höchstem Pathos hinreißt, nämlich der Sphäre des Nationalen, und zumal der Rolle der unbezweifelbaren Autorität, der des höchsten Richters, des Kaisers.

In *König Ottokar* sind deutlich verschiedene Schichten der Sprachgebung gegenwärtig, die von da an die Dramen Grillparzers kennzeichnen. Es geschieht unendlich viel in diesem Drama und in den folgenden. Was geschieht, ist fast sprachlos. Die Sprache dient nur zur Rundung, zur Festigung dessen, was wir geschehen sehen, sie leuchtet nicht auf in einen Eigenwert. Es gibt bei Grillparzer keine Szenen wie die ersten der *Penthesilea*, wo wir ein Geschehen, die Wechselfälle des Kampfes zwischen Amazonen und Griechen, nur durch die Pracht des Berichtes sehen. Auch der Dialog der Handlung, selbst der Dialog der Liebe, erlaubt sich nicht die Berausung der Sprache.

Leander: Du zögerst noch!

Hero: Die Arme falte rückwärts,

Wie ein Gefangener, der Liebe, mein Gefangener.

Leander: Sieh, es geschah.

Hero *das Licht auf den Boden stellend*:

Die Lampe solls nicht sehn.

Leander: Du kommst ja nicht!

Hero: Bist du so ungeduldig?

So soll auch nie — Und doch, wenns dich beglückt.

So nimm und gib!

sie küßt ihn rasch

Nun aber mußt du fort!

Leander *aufspringend*: Hero!

Hero: Nein, nein!

zur Türe hinausgehend

Leander: Wenn ich dir flehe. Hero!

Verwünscht! neidisches Glück!

an der Türe horchend

Doch hör ich Tritte,

Es sind die ihren, nähern sich der Tür,
Leis auf den Zehn. — So kommt sie wieder? — Götter!

Der Vorhang fällt. (II, 303-4)

Was hier dargestellt wird, ergreift durch seine Wirklichkeit, dadurch daß es vor unsern Augen geschieht, dadurch daß es *ist*. Der Dichter entäußert sich sozusagen der Sprache, der reflektierenden Sprache, um allein durch das Lebendige zu wirken. Dies fand er in seinem Meister, Lope de Vega, vollendet. Von ihm sagt er: „Lope de Vega ist nicht der größte Dichter, aber die poetischste Natur der neuern Zeit.“²⁶ „Poetisch“ bedeutet, auf solche Weise dem Dichterischen gegenübergestellt, die bildnerische Phantasie, die Lebendiges schafft. Die Darstellung der „Liebesmüdigkeit“ im vierten Akt von *Des Meeres und der Liebe Wellen*, sagt Grillparzer zu Emil Kuh, sei von Lope in einer ähnlichen Szene übertroffen, „weil's halt bei Lope süßer ist.“²⁷ „Süß“ ist nicht eine Eigenschaft, die einem klassizistischen Dichter zukommen möchte, der ganz der Rede und ihrer Spiegelung verpflichtet ist. Es bezeichnet eine Eigenschaft des Lebens, das uns direkt anrührt, wie etwa die Szenen Ophelias, wo selbst Shakespeare sich fast der Eigenwirkung der Sprache begibt, in der deutschen Literatur wohl sonst nur Goethe, wo er Shakespeare am nächsten ist, in den Gretchen-Szenen.

Aber Grillparzer ist nicht Lope, auch nicht ein Nachahmer Lopes. Die Schöpfung von Leben durch Handlung ohne reflektierende Sprache, die Darstellung einer Stimmung durch einen symbolischen sichtbaren Vorgang, ist nur *eine* Schicht seiner dramatischen Kunst. Was die Mimik übernehmen kann, entzieht der Dichter mehr und mehr der Sprache. Das Drängende der Lebensangst, die sich in der *Ahnfrau* in Worten überstürzte, ist im *Traum ein Leben* (1831) fast wortlos, aber sichtbar, atemlos geschehend abgehandelt. Die Stimmung ist durch Handlung ausgedrückt. Ebenso ist die Süße des Verweilens, von der in *Sappho* der liebende Phaon bezaubert in Bildern sprach, in *Des Meeres und der Liebe Wellen* (1829) nicht der Sprache anvertraut, sondern dem sichtbaren Vorgang. Nur die Inflektion der Sprache dient dazu, die im dramatischen Geschehen vorherrschende Stimmung, eine Lebenssituation, auszudrücken. Die Reflektion und Herrschaft, das Pathos der Sprache als Rede dient zu anderem. Es fließt aus zwei Quellen der Begeisterung, die beide in *König Ottokar* deutlich sind. Einmal ist es die Spiegelung des persönlichen Schicksals: aber nicht des persönlichen Schicksals als einzelnen Erlebnisses, als Augenblicks; auch nicht des eigenen Schicksals als persönlicher Veranlagung, als versagten oder gewährten Lebensglücks, wie *Sappho*, nach dem Vorbild des *Egmont* und *Tasso*, es darstellte. Das höchste Pathos erreicht Grillparzer im Durchbruch aus dem Material

²⁶ S. W., *Prosa* III, 109.

²⁷ *Gespräche* V, 41/2. Von einer anderen Darstellung Lopes schreibt Grillparzer selbst (S. W. *Tagebücher*, VI, 68): „das ist . . . mit einer solchen Naturwahrheit und — ich habe kein anderes Wort — mit einer solchen Süßigkeit geschrieben . . .“

des eigenen Schicksals zu einer *Einsicht* allgemeinerer Natur: so ist die Welt und das Leben, so erlebte ich es in der Gestalt dieser Figur, die spricht. Hier verwendet Grillparzer das Thema: das Leben ein Traum, ein Schatten, das die großen Dichter des siebzehnten Jahrhunderts mit solchem Pathos füllten, da sie in ihrer Dichtung in der gleichen Richtung strebten: durch die Vielfalt und Bedrängnis des Lebens hindurch zur Ruhe und schmerzhaften Beglückung der Einsicht in ein Ewiges hin. So ist für Grillparzer die Handlung des Dramas der Weg zur Rede, zum Pathos der Erkenntnis. *Das Goldene Vließ*, dessen Sprache so oft künstlich klingt, im Dienst einer nur gewollten, nicht erlebten Vorstellung, endet mit einem pathetisch wahrhaftigen Ton in der letzten Szene zwischen Jason und Medea, in der die schmerzliche Erkenntnis der Wahrheit, die am Einzelnen erfahren wird, aber über das Einzelne hinausreicht, ausgesprochen ist und in der Medea sagt:

Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!

Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum! (I, 410)

In *König Ottokar* ist die lange Rede Ottokars vor seinem Tode voll des Pathos der Einsicht in die eigene Verschuldung und das eigene Schicksal. Das Lustspiel *Weh dem der lügt* schließt der Bischof mit den Worten:

Du wardst getäuscht im Land der Täuschung, Sohn!

Ich weiß ein Land, das aller Wahrheit Thron,

Wo selbst die Lüge nur ein buntes Kleid,

Das schaffend Er genannt: Vergänglichkeit,

Und das er umhing dem Geschlecht der Sünden,

Daß ihre Augen nicht am Strahl erblinden.

Willst du, so folg, wie früher war bestimmt.

Dort ist ein Glück, das keine Täuschung nimmt,

Das steigt und wächst bis zu den spätesten Tagen. (III, 97)

Die überstürzten Vorgänge von *Der Traum ein Leben* enden in der Einsicht:

Eines nur ist Glück hienieden,

Eins, des Innern stiller Frieden,

Und die schuldbefreite Brust. (II, 452)

An solchen Stellen ist die Sprache nicht mehr Dienerin des Mimischen. Hier ist, mit Hilfe der Handlung des Stückes endlich erreicht, Ruhe und Spiegelung, in der die Sprache verweilt. Der Anstoß des Verweilens kommt aus der Berührung mit einer unausweichlichen Wahrheit, die das einzelne Schicksal, so wie es hier gelebt war, zu richten bestimmt ist. An der Reibung zwischen dem Einzelnen, Erlebten, und dem Allgemeinen, das als Wahrheit eingesehen wird, entzündet sich Grillparzers begeisterte Sprache. An solchen Stellen berührt der Dichter den Leser mit der eigensten Schwingung seiner Sprache. Manche seiner Sprüche, wie „Eines nur ist Glück hienieden . . .“, klingen wohl an Schillers Sentenzen an, aber bei Grillparzer liegt ein ergriffenerer Ton darin, da die Bewegtheit der persönlichen Erfahrung in der Aussage mitschwingt. Die

großen Dramen Grillparzers, *Libussa* und *Ein Bruderzwist in Habsburg*, vereinigen das Mimische und die bewegte Sprache, die auf ein Allgemeines zielt. Im ersten Akt der *Libussa*, den Grillparzer selbst anscheinend für sein Bestes hielt,²⁸ ist die Reibung zwischen Einzelschicksal und einer Idealform des Daseins, dem Turm der weisen Schwestern, zwischen Lehre und Erlebnis zum dramatischen Inhalt gemacht. In dem größten Stück Grillparzers, dem *Bruderzwist in Habsburg*, ist der Sinn der vielfach verschlungenen Handlung zugleich als Rede vom Kaiser, der in der Mitte steht und all dies erlebt und erkennt, ausgesprochen: es ist Rede der Einsicht, in das allgemeine menschliche Schicksal, Einsicht, die in Lehre übergeht.

Das Pathos, mit dem Rudolf II. im *Bruderzwist* spricht, kommt nicht nur aus persönlichem Erleben, sondern daher, daß er der Vertreter des Allgemeinen, der Kaiser ist. Die Gleichsetzung mit dem nationalen Schicksal, mit dessen Träger, dem König und Richter, ist die andere Quelle von Grillparzers pathetischer Begeisterung. In *König Ottokar* bricht sie durch: Kaiser Rudolf berichtet dort, wie er sehend geworden ist, seitdem er als Kaiser in der Mitte steht. Diese Sicht der Mitte, der Verantwortung befeuert Grillparzer in den Reden seiner Könige. Das Nationalgefühl ist für ihn nicht eine Allegorie, wie für Kleist im *Prinzen von Homburg*, wo es ja um etwas ganz anderes, um die absolute Bestimmung des Menschen geht. Das Nationale, das Volk ist das wirkliche Schicksal für Grillparzer, der König ist die Stelle, wo dieses Schicksal Sprache wird. Es mag sich ausdrücken als Einsicht in das Wesen der Herrschaft, ja als Ermahnung an den König:

Sei mild, du Fürstenkind, und sei gerecht:
Auf dem Gerechten ruht des Herren Segen.
Bezähm dich selbst: nur wer sich selbst bezähmt,
Mag des Gesetzes scharfe Zügel lenken.
Laß dir den Menschen Mensch sein, und den Diener
Acht als ein Spargut für die Zeit der Not. (II, 247)

So endet das Drama *Ein treuer Diener seines Herrn*. Oder dieses Gefühl äußert sich als Begeisterung für die Schönheit des Landes, seiner mächtigen Geschlechter, wie in der Standartenverleihung Rudolfs in *Ottokar*. Oder es spricht sich aus in der Lebensgeschichte des Königs, in der mächtigen Rede, mit der König Alfons in der *Jüdin von Toledo* auftritt, und die anhebt:

Laßt näher nur das Volk! es stört mich nicht.
Denn wer mich einen König nennt, bezeichnet
Als Höchsten unter Vielen mich, und Menschen
Sind so ein Teil von meinem eignen Selbst. (III, 150)

Der König, der sich eins denkt mit dem Volk, spricht das Schicksal des Ganzen aus, auch wenn er, wie hier, sein eigenes darstellt. Dieser Bericht des Königs fließt aus einem Blick, der nicht der Blick auf etwas Gegenwärtiges, nicht malerische Beschreibung eines einzelnen vor unseren

²⁸ *Gespräche*, V, 37 und IV, 216.

Augen Geschehenden ist. Das ist die Quelle der Begeisterung in Kleists *Penthesilea*. Grillparzers begeisterte Sprache dagegen entzündet sich an dem gliedernden, verstehenden Blick in die *Zeit*. Wie es in der *Zeit* geschah, das ist der Leitfaden der Rede des König Alfons. Nicht einem Ruhenden, Gleichzeitigen gegenüber erlebt Grillparzer jenes begeisterte Gefühl des Eins-Seins, das die ergriffene Sprache eines Dichters anregt, sondern im Wiederleben oder Vorausleben der Verwandlungen der *Zeit*. Das Volk und die *Zeit*, das Schicksal des Volkes in der *Zeit*, ist der Raum – wie die Natur und das individuelle Schicksal für Goethe und die Romantiker der Raum war –, in dem Grillparzers Begeisterung sich findet, zum Höchsten verwirklicht. In der Gestalt des Königs, der ewig ist, erlebt er dieses Schicksal, rückschauend und vorschauend, und spricht es aus. Die höchste Würde, das höchste Pathos Grillparzerscher Sprachgebung liegt in solchen Reden wie den Prophetien der Libussa über die Zukunft ihres Landes. Hier spricht der Dichter als Seher.

Die deutsche Kritik, die wie diejenige Gundolfs immer noch nach der Charakterzeichnung und der Sprachgebung Shakespeares mißt, kann darum weder den dramatischen Gestalten noch der Sprache Grillparzers gerecht werden. Gewiß fehlt der Sprache Grillparzers etwas: jene Übersteigerung in den Glanz, in das Glück der Spiegelung und des Beruhens in sich selbst, des Überflusses, den Shakespeares oder Goethes Sprache hat. Grillparzers Sprache begründet immer und erklärt. Ihr Ziel ist nicht Glück, sondern Wahrheit. In Aufzeichnungen und Gedichten stellt Grillparzer immer wieder „Genie“ und „Talent“ einander gegenüber und versucht, die Begriffe zu klären. Es ist deutlich, daß er für sich das Talent in Anspruch nimmt in einer talentlosen *Zeit*.²⁹ Aber das Merkmal des Talents ist für ihn, daß es reifen muß.

Ist das Talent der gottgesandte Regen,
Ist, was die Frucht gibt, immer nur der Fleiß.³⁰

Die Geduld, den Fleiß, sich zu bilden, zu reifen, spricht Grillparzer den Deutschen, besonders den Deutschen seiner *Zeit*, ab. Er nennt sie un-

²⁹ Sehr klar ist: S. W., *Tagebücher* Nr. 1425, wo Grillparzer – nachdem er kurz vorher (Nr. 1413) das Genie als „das Vermögen sich zu sammeln in höchster Potenz,“ und das Talent als „alles was zur Ausführung gehört“ erklärt hatte – nun von sich sagt (im Jahre 1826): „Man gebe mir die Fähigkeit wieder mich zu vertiefen, und ich will das Vermögen der Darstellung und Ausführung dafür hingeben.“ Vgl. dazu: *Tagebücher* Nr. 2809, 3496. Ähnlich auf sich selbst bezogen, wenn man bedenkt, daß Grillparzer sich selbst wiederholt „Charakter“ abspricht, ist *Tagebücher* Nr. 3338: „Wenn ein Talent und ein Charakter zusammenkommen, so entsteht das Genie“ – diesen Ausspruch wiederholt der Dichter in der *Selbstbiographie*, nachdem es dort vorher hieß (V, 194): „Oder er (Goethe) durchsah meine ganze Stimmung und urteilte, daß Unmännlichkeit des Charakters auch ein bedeutendes Talent zu Grunde richten müsse.“ Das Verhältnis von Genie und Talent faßt zusammen der Aufsatz „Über Genialität,“ *Prosa* II, 144-147. Auf das Talentlose aber „Geniale“ der Zeitgenossen: *Tagebücher* Nr. 2090; *Gedichte* Nr. 119, 286, 786 b, 1055, vgl. auch Nr. 305. Hebbel nennt er (*Gespräche* V, 231) „einen wahren Dichter, einen genialen Menschen,“ aber (*Gespräche* VI, 272) Talent habe er keins.

³⁰ S. W., *Gedichte* Nr. 896.

männlich, knabenhaft.⁸¹ Dies ist es, was seine Sprache unterscheidet, sie ist männlich, gereift. Sie hat keinen unverantworteten Ausbruch in ein lyrisches Glück, ihre Erschütterung hält sich genau in Maße des Auszusagenden, des vom Verstande Gesetzten, sie gibt eine Lebenseinsicht wieder, ein letztes Errungenes zugleich mit den gefühlten, in der Erregung der Sprache nachschwingenden Stufen des Erringens:

Ich aber rede Wahrheit, Wahrheit, nur verhüllt

In Gleichnis und in selbstgeschaffnes Bild. (III, 341)

⁸¹ In der Satire „Friedrich der Große und Lessing“ (von 1841) sagt Friedrich: „weil es euch Deutschen an Fleiß fehlt“ (S. W., *Prosa* I, 135). Ebenso: *Gedichte* Nr. 1478, 1592. Mit deutlicher Wendung auf den Dichter selbst sagt der Kaiser im *Bruderzwist* von sich (III, 366): „Doch ward mir Fleiß . . .“ Ebenso: *Gedichte* Nr. 216. Auf das Unmännliche, Knabenhafte der Zeitgenossen zielen z. B. *Tagebücher* Nr. 2806, *Gedichte* Nr. 1129.



“It is important that Americans should get more familiar with modern foreign languages. The United States today carries new responsibilities in many quarters of the globe, and we are at a serious disadvantage because of the difficulty of finding persons who can deal with the foreign language problem. Interpreters are no substitute. It is not possible to understand what is in the minds of other people without understanding their language, and without understanding their language it is impossible to be sure that they understand what is on our minds.”

—John Foster Dulles (May, 1952)

THE KERKER LEXICON AND THE GRETCHEN EPISODE

W. F. TWADDELL
Brown University

It is axiomatic that, whatever else a poem may be, it is most soberly and strictly a sequence of certain words in a certain order. There is a corollary — an almost immediate corollary, by reason of the nature of language — that a poem of more than a very small size will contain among its constituent words¹ some which occur more than once.

Among these repeated words will be those which are of compulsory high frequency in the language in which the poem is composed: words, like articles, pronouns, prepositions, auxiliary verbs, without which that language simply cannot be used.

There are other repeated words which are compulsory because of various verbal nexus, and because of traditional associations: in any longish poem or group of poems in which *spring* occurs frequently enough to imply that it is of thematic importance, one may find occurrences of *sun*, *flower*, *green*, *bright*, *feel*, *desire*; in a context of frequent occurrences of *hero*, one may find *brave*, *glorious*. The absence of any of these concomitant words will hardly attract attention disturbingly; their presence is scarcely more conspicuous.

In any considerable linguistic continuum there is a structure of word-frequencies: (a) a few words occur very frequently; (b) some words occur rather frequently; (c) many words occur rather rarely; (d) between one-third and two-thirds of the words occur once and only once.²

Certain rough generalizations are possible about these four kinds of words in a poem:

(a) The few highest-frequency words are determined by the fact that the poem is composed in a particular language; all linguistic continua of that language display those words in high frequency.

(b) The "some words" which occur rather frequently are determined by the particular domain of human interests within which the poem asserts, exclaims, narrates, or inquires.

(c) The "many words" which occur rather rarely (but recurrently) are determined by the particular treatment of that particular domain: they are the crucial carriers of the verbal inner structure of the poem.

(d) The one-frequency words are par excellence the signals that

¹ Throughout this paper the familiar term "word" is used to indicate a recurrent meaningful linguistic unit. A more precise formulation would use the technical term "morpheme." Readers who are familiar with "morpheme" should substitute it for "word"; others will probably not be seriously inconvenienced by the less precise term.

² For a discussion of many aspects of verbal structure within documents, see G. U. Yule: *The statistical study of literary vocabulary* (The University Press, Cambridge, Eng., 1944).

link the domain and structure of the poem with the human experiences of poet and reader; these words evoke the recognitions and recalls which the higher-frequency words organize into a poetic structure.

It is a commonplace that much recent poetry operates structurally by presenting one-frequency words to establish recognitions and recalls of experiences which, within the cultural conditions assumed for the reader, are so linked as to be the components of a sequential organization. "Concepts, ideas, emotions, reactions, memories" are evoked and, it is assumed, will by virtue of their mutual suggestions constitute the elements of a structured whole.

This practice may be a more or less conscious effort to transcend the every-day usages of language and the usual linguistic functions of words at the various frequency levels. But even the poets who make this effort are still creatures of habit; and all their habits as ordinary users of their language favor a linguistic style in which the low-frequency-but-recurrent words (type c) are the carriers of structure.

Poets of previous centuries have not felt compelled to exercise this particular poetic license of short-circuiting the ordinary distribution of frequencies among words which are (a) compulsory in the language, (b) characteristic of the theme, (c) functional in the structure, (d) evocative of the constituent elements. Earlier poets have been closer to prose in this respect; their poems — sentence by sentence, or at least phrase by phrase — have sounded more like ordinary every-day language. The selection of syntactic and vocabulary items with "elevated associations," together with a judicious sequence of evocations through one-frequency words, represented the merely lexical part of their poetic technique.

For perfect reception of such older poetry, and of those aspects of modern poetry which conform to the same general distribution of lexical frequencies, an ideal reader would need three skills: (1) he must respond maximally to the evocative stimulus conveyed by the one-frequency words; (2) he must recall infallibly every occurrence of a given word in the entire poem (it is assumed that he is reading it for at least the second time, and that at any point future as well as past occurrences are recalled); (3) he must have correct criteria for assessing the significance and structural relevance of the recurrences of particular words.

It is patently impossible to achieve (1) or (3) above. *Desideratum* (1) presupposes a reader with a knowledge of the poet's total experience, including consciousness of all that was unconscious in the poet. *Desideratum* (3) presupposes some accepted objective criteria of poetic structure, some way of determining that a particular recurrence is structurally functional whereas some other recurrence is merely fortuitous.

Desideratum (2) is almost as unattainable. It presupposes a reader who is somehow capable of remembering every occurrence of a given

word in a given poem every time he encounters that word in that poem. But it is possible to at least imagine a perfect recall of all previous and subsequent occurrences of a given word. If there is a complete index verborum or concordance of the document in question, any reader with a moderate diligence can assure himself that he has scrutinized every occurrence of a given word. This function of the index verborum as a tool of literary research is familiar; and anyone who is lucky enough to find one ready-made for his study of a document would hardly care to work without it.

But the investment of drudgery involved in producing an index verborum or a concordance is so heavy that only a literary or cultural document of demonstrated highest importance can justify it. Hence literary scholars have had to be content with relying on memory, or tedious re-reading in quest of specific words, in studying the lexical structure of most poems. However, the development of computing machines, with high storage capacities, very rapid scanning and selecting devices, and automatic report-printing, holds out the prospect that soon a large part of the drudgery may be eliminated, and — more important — indexes of *associations of verbal occurrences* in a document will be practicable. Just as the team of biologist-microscope-camera is incomparably more powerful than the biologist alone, just so the literary researcher plus total-vocabulary scanner-and-tabulator can be more effective than his predecessor. Of course, no machine can *do* literary scholarship, any more than microscope and camera can do biology; but when the limitations of the human eye and the human memory are removed, enterprises are made possible or easy which would otherwise be impossible or difficult.

What an index (whether made by hand or by machine) can do is supply the structural analyst with the material — verbal recurrences — of his study. This section presents some samples of the materials for literary scholarship which an indexing device can supply. These materials have been stolidly gathered by hand from one of the few documents which have been indexed. The Faust word-indexes exist³; I had to make an index to the Gretchen Episode⁴ to check a textbook vocabulary; a colleague's question about the vocabulary of the Kerker scene led me to make an index of it. A comparison of the last two made it possible to examine the vocabulary of Faust I: Kerker and its affinities with the remainder of the Gretchen Episode.

Probably every careful reader of Faust or the Gretchen Episode has been aware of such striking verbal recurrences as these:

3135 [Margarete] War's freundlich, zappelte, ward groß.

³ Hohlfield and others: *Wortindex* 1940; *Bühnenprosa* 1946; Madison, Wis.

⁴ Defined as the text printed in Heffner-Rehder-Twaddell: *The Gretchen Episode* (Houghton Mifflin Company, 1950). It consists of the following lines of Faust I: 2605-3216, 3251-3834, 4183b-4209, Trüber Tag 1-66 (entire), 4399-4612.

4561-62 [Margarete] Es zappelt noch! Rette! Rette!

3636 [Valentin] "Sie ist die Zier vom ganzen Geschlecht!"

3670-71 [Faust] Nicht ein Geschmeide, nicht ein Ring, meine liebe Buhle damit zu zieren?

2816 [Mephistopheles] Gleich fängt's ihr heimlich an zu grauen.

3480 [Margarete] Hab' ich vor dem Menschen ein heimlich Grauen.

4610 [Margarete] Heinrich! Mir graut's vor dir!

And, adding *Graus(en)* to the *grauen* occurrences:

2709 [Faust] Was faßt mich für ein Wonnegraus!

3094 [Mephistopheles] Mit Grausen seh' ich das von weiten.

3302 [Mephistopheles] In Tollheit — oder Angst und Graus.

3680-81 [Mephistopheles] Ich sing' ihr ein moralisch Lied, um sie gewisser zu betören.

4448 [Margarete] Sie singen Lieder auf mich! Es ist böß von den Leuten!

2673 [Faust] Sorg du mir für ein Geschenk für sie! (Ab.)

2674 [Mephistopheles] Gleich schenken? Das ist brav!

2827-28 [Mephistopheles] Margretlein zog ein schiefes Maul. "Ist halt," dacht' sie "ein geschenkter Gaul."

3558-59 [Lieschen] War doch so ehrlos, sich nicht zu schämen, Geschenke von ihm anzunehmen.

3674-75 [Faust] Mir tut es weh, wenn ich ohne Geschenke zu ihr geh'.

4508-10 [Margarete] Mein Kind hab' ich ertränkt. War es nicht dir und mir geschenkt? Dir auch.

3318 [Mephistopheles] "Wenn ich ein Vöglein wär!" — so geht ihr Gesang.

4419 [Es singt] Da ward ich ein schönes Waldvöglein.

2868 [Marthe] . . . läßt mich auf dem Stroh allein.

2951-53 [Mephistopheles] . . . an seinem Sterbebette . . . von halbgefaulem Stroh.

4421-22 [Faust] Sie ahnet nicht, daß der Geliebte lauscht, die Ketten klirren hört, das Stroh, das rauscht.

3576 [Lieschen] . . . und Häckerling streuen wir vor die Tür.

4402-03 [Mephistopheles] Eine Hexenzunft. / [Faust] Sie streuen und weihen.

4436 [Margarete] Zerrissen liegt der Kranz, die Blumen zerstreut —

Among the words of intermediate frequency, the careful reader must notice in the successive occurrences of *Mutter* a pattern which

corresponds to some significant features of the action. Probably, however, the very frequency of occurrences of *Mutter* would expose the reader to the risk of overlooking some of the 22 occurrences:

- 2702-04 [Faust] . . . o Mädchen, deinen Geist der Füll' und Ordnung
 . . . , der mütterlich dich täglich unterweist.
 2756 [Margarete] Ich wollt', die Mutter käm' nach Haus!
 2786-87 [Margarete] Vielleicht bracht's jemand als ein Pfand, und meine
 Mutter lieb darauf.
 2815 [Mephistopheles] Die Mutter kriegt das Ding zu schauen.
 2825 [Mephistopheles, quoting Gretchen's mother] "Wollen's der Mutter
 Gottes weihen!"
 2831 [Mephistopheles] Die Mutter ließ einen Pfaffen kommen.
 2879 [Marthe] Das muß Sie nicht der Mutter sagen.
 2892 [Marthe] Die Mutter sieht's wohl nicht, man macht ihr auch was
 vor.
 2895 [Margarete] Ach Gott! Mag das meine Mutter sein?
 3084 [Margarete] Die Mutter ist gar zu genau.
 3113-14 [Margarete] Und meine Mutter ist in allen Stücken so akkurat!
 3127 [Margarete] Die Mutter gaben wir verloren.
 3208-09 [Faust] Darf ich Euch nicht geleiten? / [Margarete] Die Mutter
 würde mich . . . Lebt wohl!
 3507-09 [Margarete] Doch meine Mutter schläft nicht tief, und würden
 wir von ihr betroffen, ich wär' gleich auf der Stelle tot!
 3564 [Lieschen] Uns nachts die Mutter nicht hinunterließ.
 3720 [Gretchen] Wer liegt hier? / [Volk] Deiner Mutter Sohn!
 3787 [Böser Geist] Bet'st du für deiner Mutter Seele?
 4412-13 [Es singt] Meine Mutter, die Hur', die mich umgebracht hat!
 4507 [Margarete] Meine Mutter hab' ich umgebracht.
 4524 [Margarete] Der Mutter den besten Platz geben.
 4566, 4568 [Margarete] Da sitzt meine Mutter auf einem Stein.

The use of a word in two quite different kinds of contexts can be illustrated by the occurrences of *Kette* (and, with the characteristic Marthe suffix, *Kettchen*):

- 2794 [Margarete] Wie sollte mir die Kette stehn?
 2843 [Mephistopheles] Strich drauf ein Spange, Kett' und Ring'.
 2891 [Marthe] Ein Kettchen erst, die Perle dann ins Ohr.
 3756 [Valentin] Sollst keine goldne Kette mehr tragen!
 4422 [Faust] Die Ketten klirren hört, das Stroh, das rauscht.
 SD 4426 (Er faßt die Ketten, sie aufzuschließen.)
 SD 4462 (Sie springt auf. Die Ketten fallen ab.)
 4472 [Margarete] Wohin die Angst des Kerkers, der Ketten?

It is easy to overlook the fact that nearly half the occurrences of *und* in the Kerker scene are in speeches by Gretchen, in the eminently

juvenile syntactic function of introducing independent clauses and sentences: 4433, 4434, 4447, 4486, 4490, 4501, 4505, 4528, 4535, 4549.

Similarly, even a careful reader could be forgiven for failing to notice the negative fact that such prepositions as *gegen*, *seit*, *zwischen* occur nowhere in the Gretchen Episode, and that such words as *sehr* and *Herz* do not occur in the Kerker scene. Likewise, the interesting distribution of *heimlich* might be overlooked: the word is relatively frequent in the first part of the Episode; all occurrences (including the related *Geheimnis* in line 3449) are in Scenes 11-21:

2816 [Mephistopheles] Gleich fängt's ihr heimlich an zu grauen.

2886 [Marthe] Und leg den Schmuck hier heimlich an!

3480 [Margarete] Hab' ich vor dem Menschen ein heimlich Grauen.

3736 [Valentin] Du fängst mit einem heimlich an.

3740-41 [Valentin] Wenn erst die Schande wird geboren, wird sie heimlich zur Welt gebracht.

It may be worth noting that, shortly after the last *heimlich*, the Chor sings (3814) "Quidquid latet, adparebit"; and Böser Geist adds (3821) "Sünd' und Schande bleibt nicht verborgen."

Beside these recurrences of a given word, there are more complex multiple recurrences. Some of these are almost exact echoes:

3347 [Faust] Fühl' ich nicht immer ihre Not?

4425 [Margarete] Bist du ein Mensch, so fühle meine Not!

2615 [Faust] Wie sie die Augen niederschlägt.

3165 [Margarete] Ich schlug die Augen nieder.

2897-98 [Mephistopheles] Bin so frei, grad hereinzutreten, muß bei den Frauen Verzeihn erbeten.

3166 [Faust] Und du verzeihst die Freiheit, die ich nahm?

3079-80 [Faust] Ein Blick von dir, ein Wort mehr unterhält als alle Weisheit dieser Welt. (Er küßt ihre Hand.)

4488-90 [Margarete] Wenn sonst von deinen Worten, deinen Blicken ein ganzer Himmel mich überdrang, und du mich küßttest . . .

2809 [Mephistopheles] Ich möcht' mich gleich dem Teufel übergeben . . .

TT9 [Faust] Bösen Geistern übergeben und der richtenden, gefühllosen Menschheit!

4605 [Margarete] Gericht Gottes! Dir hab' ich mich übergeben!

2605-06 [Faust] Mein schönes Fräulein! Darf ich wagen, meinen Arm und Geleit Ihr anzutragen?

4574-75 [Faust] Hilft hier kein Flehen, hilft kein Sagen, so wag' ich's, dich hinwegzutragen.

TT22 [Faust] Jammer! Jammer! Von keiner Menschenseele zu fassen . . .
 4406 [Faust] Der Menschheit ganzer Jammer faßt mich an.

More intricate patterns, with at least two of the four items *schließen*, *Füßen*, *liegen*, *liebend*, appearing in each segment, are found at
 2727-28 [Faust] Der große Hans, ach, wie so klein, läg', hingeschmolzen,
 ihr zu Füßen.

4186 [Faust] Sie scheint mit geschlossenen Füßen zu gehen.

4195-96 . . . die Augen eines Toten, die eine liebende Hand nicht schloß.

4451-52 Ein Liebender liegt dir zu Füßen, die Jammerknechtschaft
 aufzuschließen.

As we will see later, of 439 different words in the Kerker vocabulary, 384 are echoes from the earlier scenes of the Gretchen Episode. Further, each segment of Kerker can be regarded as a point of "word-intersection": the words of any Kerker segment have their own "histories of occurrence" throughout the Gretchen Episode, and the particular segment (clause, sentence, paragraph) represents the point where all those histories of occurrence converge and share a context. For example, the two brief lines in Kerker

4551 *Geschwind! Geschwind!*

4552 *Rette dein armes Kind!*

can be considered as echoes of *geschwind*, *retten*, *arm*, and *Kind* in the occurrences of these words at 2609, 2655-56, 2693, 2697-98, 2700, 2713, 2720, 2729, 2737, 2745-47, 2804, 2823, 2856, 2905, 2907, 2944, 2965, 2972, 2985, 3007, 3008, 3053, 3078, 3122-24, 3131, 3149, 3184, 3215, 3266, 3313-14, 3352, 3382-85, 3418, 3469, 3562, 3578, 3599, 3616, 3692-93, 3781-82, 4184, TT42, TT45, 4443, 4473-74, 4508, 4561-62, 4607, 4611. And anyone who reads those lines and recollects 4551-52, or who reads 4551-52 recollecting those lines, has — at the very least — studied the structural role of those four lexical items.

Some other examples of lexical echoes:

4502 *Du machst die Fesseln los,*

Nimmst wieder mich in deinen Schoß.

Wie kommt es, daß du dich vor mir nicht scheust? —

4505 *Und weißt du denn, mein Freund, wen du befreist?*

SD 2608 (Sie *macht* sich *los* und ab.)

2622 Der sprach sie aller Sünden *frei*.

SD 2753 (Sie *macht* das Fenster auf.)

2789 Ich denke wohl, ich *mach'* es auf!

2897 Bin so *frei*, grad hereinzutreten.

2903 Verzeiht die *Freiheit*, die ich *genommen!*

2981 Ein schönes Fräulein *nahm* sich seiner an.

3011 Ich bin von je der Ordnung *Freund* gewesen.

3076 . . . aus Gütigkeit *fürliebzunehmen*.

- 3090 So um und um *frei* durch die Welt zu streifen.
 3098 Allein Ihr habt der *Freunde* häufig.
 3134-35 Auf meinem Arm, in meinem *Schoß* war's *freundlich*.
 3166 Und du verzeihst die *Freiheit*, die ich *nahm*?
 SD 3194 (Margarete drückt ihm die Hände, *macht sich los* und läuft weg.)
 3207 Wer da? / Gut *Freund!* / Ein Tier!
 3336 Gar wohl, mein *Freund!* Ich hab' Euch oft beneidet.
 3444 Und steigen *freundlich* blickend . . .
 3488 Man sieht, daß er an nichts keinen Anteil *nimmt*.
 3492 So *frei*, so hingegeben warm.
 3570 Er *nimmt* sie gewiß zu seiner Frau.
 3690 *Nehmt* euch in acht!
 3772 Da du dich sprachst der Ehre *los*.
 3795 Wär' ich der Gedanken *los* . . . !
 3811-12 Gesang mein Herz im Tiefsten *löste*.
 TT 14 *Abscheuliches* Untier!
 TT 44-45 Ich kann die Bande des Rächers nicht *lösen*.
 TT 51 Sie soll *frei* sein!
 TT 58 Führe mich hin, sag' ich, und *befrei* sie!
 4424 Ich komme, dich zu *befreien*.
 4435 Nah war der *Freund*, nun ist er weit.
 4445 Sie *nahmen* mir's, um mich zu kränken.
 4461 Das war des *Freundes* Stimme!
 4463 Ich bin *frei!* Mir soll niemand wehren!
 4537-38 Dahinaus? / Ins *Freie*.
 4564 Nur *e i n e n* Schritt, so bist du *frei!*

• • •

- 4466 Er rief "*Gretchen!*" Er stand auf der Schwelle.
 Mitten durchs Heulen und Klappen der Hölle,
 Durch den grimmigen, teuflischen Hohn,
 4469 *Erkennt'* ich den süßen, den liebenden Ton.
 2636-37 Wenn nicht das *süße* junge Blut heut nacht . . .
 2643 . . . brauchte den *Teufel* nicht dazu . . .
 2675 Ich *kenne* manchen schönen Platz.
 2687 Willkommen, *süßer* Dämmerchein!
 2689 Ergreif mein Herz, du *süße* Liebespein . . .
 2720 Armsel'ger Faust! Ich *kenne* dich nicht mehr.
 2746-47 . . . um Euch das *süße* junge Kind nach Herzens Wunsch . . .
 2805 Beim *höllischen* Elemente!
 2809-10 Ich möcht' mich gleich dem *Teufel* übergeben, wenn ich nur selbst kein *Teufel* wär'!
 2813 Den Schmuck, für *Gretchen* angeschafft . . .
 2823 "Mein Kind," rief sie, "ungerechtes Gut . . ."

- 2849 Und *Gretchen*? / Sitzt nun unruhvoll . . .
2859 Sei *Teufel* doch nur nicht wie *Brei*.
2873 *Gretelchen*, was soll's?
2901 Ich *kenne* Sie jetzt, mir ist das genug.
2955 "Wie," rief er, "muß ich mich von Grund aus hassen."
3005 Die hielte wohl den *Teufel* selbst beim Wort.
3027 In kurzer Zeit ist *Gretchen* Euer!
3052-53 Denn morgen wirst, in allen Ehren, das arme *Gretchen* nicht
betören . . . ?
3066 Ist das ein *teuflich* Lügenpiel?
3102-03 . . . daß die Unschuld nie sich selbst und ihren heil'gen Wert
erkennt!
3163 Du *kannst* mich, o kleiner Engel, wieder . . . ?
3179 *Süß* Liebchen!
3264 Das ist so just der rechte *Ton*!
3276 Ein schöner, *süßer* Zeitvertreib!
3281 Du wärest *Teufel* g'nug, mein Glück mir nicht zu gönnen.
3328-29 Bring die Begier zu ihrem *süßen* Leib nicht wieder . . .
3339-40 Der Gott, der Bub' und Mädchen schuf, *erkannte* gleich den
edelsten Beruf.
3361 Du, *Hölle*, mußtdest dieses Opfer haben!
3362 Hilf, *Teufel*, mir die Zeit der Angst verkürzen!
3371 Du bist doch sonst so ziemlich *eingeteufelt*.
3373 . . . einen *Teufel*, der verzweifelt.
3486-87 Sieht er immer so spöttisch drein und halb *ergrimmt*.
3541 . . . vielleicht wohl gar der *Teufel* bin.
3565 Stand sie bei ihrem Buhlen *süß*.
SD 3620 (Valentin, Soldat, *Gretchens* Bruder.)
3632 Die meiner trauten *Gretel* gleicht . . .
3700-01 Zum *Teufel* erst das Instrument! Zum *Teufel* hinterdrein den
Sänger!
3709 Ich glaub', der *Teufel* ficht!
3724 Was steht ihr Weiber, *heult* und klagt?
3726 Mein *Gretchen*, sieh! Du bist noch jung.
3770 Mein Bruder! Welche *Höllenpein*!
3776 Wie anders, *Gretchen*, war dir's . . .
3783-84 *Gretchen*! Wo steht dein Kopf?
3789 Auf deiner *Schwelle* wessen Blut?
SD 3799 (*Orgelton*)
3800 *Grimm* faßt dich!
3801 Die Posaune *tönt*!
4188 . . . daß sie dem guten *Gretchen* gleicht.
4196 . . . die eine *liebende* Hand nicht schloß.
4197-98 Das ist die Brust, die *Gretchen* mir geboten, das ist der *süße* Leib,
den ich genoß.

- TT 6 Wälze die *teuflischen* Augen *ingrimmend* im Kopf herum!
- TT 37 . . . der du mein Herz *kennest* . . .
- 4451 Ein *Liebender* liegt dir zu Füßen.
- 4453 O laß uns knien, die Heil'gen *anzurufen*!
- 4455-58 Unter der *Schwelle* siedet die *Hölle*! Der Böse, mit furchtbarem *Grimme* . . .
- 4460 *Gretchen!* *Gretchen!*
- 4462 Ich hab' ihn *rufen* hören!
- 4531 Das war ein *süßes*, ein holdes Glück!
- 4582 Sag niemand, daß du schon bei *Gretchen* warst.
- 4590 Die Glocke *ruft*, das Stäbchen bricht.
- * * *
- 4487 *Warum* wird mir an deinem Halse so bang,
Wenn sonst von deinen Worten, deinen Blicken
Ein ganzer Himmel mich überdrang,
Und du mich küßtest, als wolltest du mich ersticken?
Küsse mich!
- 4492 *Sonst küß' ich dich!*
- 2609 Beim *Himmel*, dieses Kind ist schön!
- 2661 Schaff mir ein *Halstuch* von ihrer Brust.
- 2683 Er wär' auch *sonst* nicht so keck gewesen.
- 2701 Dem Ahnherrn fromm die welke Hand *geküßt*.
- 2707-08 O liebe Hand, so göttergleich! Die Hütte wird durch dich ein *Himmelreich*.
- 2722 Mich *drang's*, so grade zu genießen.
- SD 2783 (Sie . . . *erblickt* das Schmuckkästchen.)
- 2790 Was ist das? Gott im *Himmel*! Schau!
- 2826 "Wird uns mit *Himmelsmanna* erfreuen."
- 2833 Ließ sich den *Anblick* wohl behagen.
- 2847 Versprach ihnen allen *himmlischen* Lohn.
- 2911 Sie hat ein Wesen, einen *Blick* so scharf!
- 2929 Habt Ihr *sonst* nichts an mich zu bringen?
- 2947 's ist eine der größten *Himmelsgaben* . . .
- 2973 "Uns war denn auch der *Himmel* günstig . . ."
- 3005 Die hielte wohl den Teufel selbst beim *Wort*.
- 3063 . . . nach allen höchsten *Worten* greife . . .
- 3079 Ein *Blick* von dir, ein *Wort* mehr unterhält . . .
- SD 3080 (Er *küßt* ihre Hand.)
- 3081 Wie könnt Ihr sie nur *küssen*?
- 3182 Du holdes *Himmelsangesicht*!
- 3184-85 Laß dieses *Blumenwort* dir Götterausspruch sein.
- 3188-89 Laß diesen *Blick*, laß diesen Händedruck dir sagen . . .
- SD 3206-07 (Er *küßt* sie. / Margarete, . . . den *Kuß* zurückgebend.)
- 3284 Und Erd' und *Himmel* wonniglich umfassen . . .
- 3345 Was ist die *Himmelsfreud* in ihren Armen!

- 3371 Du bist doch *sonst* so ziemlich eingeteufelt.
 3400-01 Sein Händedruck — und ach, sein *Kuß*!
 3410-13 . . . und *küssen* ihn, so wie ich wollt', an seinen *Küssen* vergehen sollt'!
 3442 Wölbt sich der *Himmel* nicht da droben?
 3444-45 Und steigen freundlich *blickend* ewige Sterne nicht herauf?
 3458 . . . umnebelnd *Himmelsglut*.
 3461 Nur mit ein bißchen andern *Worten*.
 3463 . . . alle Herzen unter dem *himmlischen* Tage.
 3465 *Warum* nicht ich in der meinen?
 3478 Ich bin *sonst* allen Menschen gut.
 3545 Kein *Wort*. Ich komm' gar wenig unter Leute.
 3577 Wie konnt' ich *sonst* so tapfer schmälen . . .
 3580 Nicht *Worte* g'nug der Zunge finden.
 3592-93 *Blickst* auf zu deines Sohnes Tod. Zum Vater *blickst* du . . .
 3599 Was mein armes Herz hier *banget* . . .
 3663 Da weiß man doch, *warum* man wacht.
 3678 Jetzt, da der *Himmel* voller Sterne glüht . . .
 3685 . . . bei frühem *Tagesblicke*.
 3708 Pariere den! / *Warum* denn nicht?
 4192 Vom starren *Blick* erstarrt des Menschen Blut.
 4202-03 Ich kann von diesem *Blick* nicht scheiden. Wie sonderbar muß diesen schönen *Hals* . . .
 TT 31 *Warum* machst du Gemeinschaft mit uns . . . ?
 TT 33 *Drangen* wir uns dir auf, oder du dich uns?
 TT 38 *Warum* an den Schandgesellen mich schmieden . . . ?
 SD TT 47 (Faust *blickt* wild umher.)
 TT 61 Habe ich alle Macht im *Himmel* und auf Erden?
 4464 An seinen *Hals* will ich fliegen.
 4484-86 Wie? Du kannst nicht mehr *küssen*? Mein Freund, so kurz von mir entfernt, und hast 's *Küssen* verlernt?
 4529 Niemand wird *sonst* bei mir liegen!
 4535 Und doch bist du's und *blickst* so gut, so fromm.
 4578 *Sonst* hab' ich dir ja alles zulieb' getan.
 4580 Der letzte Tag *dringt* herein.

A striking feature of this compilation is the appearance of *Hand* in several of the non-Kerker passages. Observe that the Kerker segment under consideration, lines 4487-92, contains no *Hand*; indeed, the only Kerker occurrences of *Hand* are at 4511-12. Nevertheless, of the 15 non-Kerker occurrences of *Hand* and its compounds, 12 are found in immediate or fairly close proximity to an occurrence of one of the words of Kerker 4487-92: 2701, 2707, 2934, SD 3080, SD 3186, 3189, SD 3194, 3400, 3710, 4196, TT 54, TT 63. This distribution is decidedly improbable; it is almost as though there were an occurrence of *Hand* covertly implicit in lines 4487-92.

The poetic and dramatic effect of these verbal meetings, sharings, echoings is for the individual reader to decide. Intensification, dramatic irony, pathos, character differentiation are possible interpretations. In many instances the decision will be that the echoing is without structural meaning. Few readers, probably, will see significance in the fact that *siedet* occurs at 3366 and 4456. The echo of 3706 *Flederwisch* at 4513-14 "Wische sie ab! Wie mich deucht, ist Blut dran," will probably strike many readers as grotesque and even unfortunate.

But whatever the immediate literary effect of a particular echo, the recurrence of a given item in the vocabulary is ipso facto an element of the verbal structure of the poem. The perfect reader would be reminded, however fleetingly, of the other contexts in which that item appears; and for better or worse all contexts sharing a given word are linked by the very fact of that sharing. The semantic versatility of such shared words, and the varieties of combinations with other words in each of the contexts, are the poet's opportunity.

The total vocabulary of the Kerker scene is 439 different words, including stage directions but excluding personae loquentes, and combining inflected forms, including those of pronouns. The frequency distribution is as follows:

ich (110), das *art.* (71), du (69), sein *v.* (54), es (39), und (25), zu (22), sie *sg.* (21), er (19), nicht (19), so (19), ein (18), haben (13), kommen (11), werden (10);

5 words which occur 8 times each: auf, nur, sie *pl.*, von, wollen;

10 words which occur 7 times each: an, das *dem.*, doch, fassen, lassen, mit, retten, schon, sich, wir;

1 word which occurs 6 times: o;

12 words which occur 5 times each: das *rel.*, dies, kein, küssen, liegen, müssen, Mutter, noch, Tag, was, wie, wo;

18 words which occur 4 times each: da, daß, Freund, ganz, Gretchen, Heinrich, ihr 2 *pl.*, in, Kette, können, nun, sagen, sollen, sonst, umbringen, vor, weh, wer;

31 words which occur 3 times each: aber, als, anfassen, auch, aufschließen, bei, böß, Faust, fort, frei, geben, Grab, heilig, helfen, hier, hören, Kind, Liebchen, lieben, mehr, mitkommen, niemand, rufen, sehen, stehen, Stimme, Tod, tun, weilen, weit, wieder;

67 words which occur twice each: ach, all, aus, befreien, beim, bitten, bleiben, denn, drum, eilen, elend, ergreifen, erst, feucht, flehen, folgen, fühlen, für, geschwind, gleich, Gott, gut, Hals, Hand, herzen, Hölle, im, ins, ja, Jammer, jung, kalt, Kerker, klein, Kopf, Kranz, leben, Macht, morgen, nach, Nacht, nehmen, nein, Ort, Platz, schlafen, schön, Schritt, Schwelle, singen, sitzen, Stein, still, stumm, süß, über, um, unter, Vater, vergangen, wenden, wenn, wiederschen, wohin, zagen, zaudern, zum;

280 words which occur once each: abfallen, abwischen, ahnen, alt, am, Angst, anrufen, arm, aufdämmern, aufheben, auflauern, aufmerksam, aufspringen, aufstehen, Bach, bang, Bein, beiseite, Berg, beschreiben, besinnen, beste, betteln, bewahren, binden, bitter, Blick, blicken, Blume, Blut, Blutstuhl, Boden, brechen, bringen, Bruder, Brust, Bund, Busen, büßen, dahinaus, damit, daneben, dazu, Degen, deuten, dran, drängen, drauß, draußen, dünken, durch, durchs, dürfen, eben, einmal, einstecken, eintreten, eisern, endigen, Engel, entfernen, entrücken, entwohnt, erbarmen, erkennen, erscheinen, ersticken, ertränken, essen, ewig, Fessel, fliegen, fliehen, fortfliegen, fortgehen, fortschicken, fortstreben, Fremde, freuen, froh, fromm, früh, furchtbar, fürchten, Fuß, gar, Garten, Gasse, geboren, gehen, Geliebte, gelingen, genug, Gericht, gern, geschehen, Getöse, Gewalt, gewaltsam, gewiß, Gewissen, glauben, Glocke, Glück, glücklich, Glut, grauen, grauen, Grimm, grimmig, heben, heißen, heiter, Henker, her, heranzögern, heraufsteigen, hereindringen, heulen, Himmel, hinauf, hinein, hinter, hinwälzen, hinwegtragen, Hochzeittag, hoffen, Hohn, hold, holen, Hure, immer, innen, inwendig, Jammerknechtschaft, jede, kaum, klappen, klirren, Knie, knien, kränken, kühl, kurz, Lager, Lampe, lange, längst, lauern, lauschen, laut, leiden, leise, letzt, Leute, lieb, liebkosen, Lied, links, Lippe, losmachen, machen, Mal, man, Märchen, Marthe, Mauer, Menge, Mensch, Menschheit, mitten, Mitternacht, mörderisch, Morgen, Mut, Nacken, nah, nichts, nicken, nie, niederwerfen, niemals, Not, oben, oder, offen, packen, Pferd, Planke, plaudern, Qual, rauschen, recht, richten, Ruhebett, Schar, Schärfe, schaudern, Schauer, Schelm, schenken, scheuen, Schlaf, Schloß, Schlüssel, schmiegen, schonen, Schopf, Schoß, schreien, schweifen, schwer, Schwesterlein, Seite, sieden, sogleich, sorgen, Stäbchen, Steg, sterben, Stich, Straße, Stroh, Stufe, Tanz, tausendfach, Teich, teuer, teuflisch, tief, Ton, tränken, Traum, Tür, Türchen, überdringen, übergeben, überstehen, übrigbleiben, umfassen, umherlagern, unnütz, verbergen, Verbrechen, Verderben, vergebens, verhallen, verlernen, verlieren, verschwinden, vorbei, wachen, Wächter, wackeln, wagen, Wahn, Wald, Waldvögelein, warten, warum, Weg, wehren, weichen, Welt, wenig, werfen, winken, wissen, wohnen, Wort, zappeln, Zeit, zeitig, zerreißen, zerstreuen, zucken, zücken, zuliebe, zurückstoßen, zwingen.

Zero occurrences: There is a certain seeming perversity in referring to the non-occurrence of a word as a lexical characteristic of a poem or a part of a poem. In a trivial sense, of course, all words of the German language, plus all conceivable loan-words into German, which do not occur in Kerker, could be said to have a zero occurrence there. Only within a framework of some kind of "expectation of occurrence" is non-occurrence possibly significant. (For example, a certain six-letter word does not occur in this article; and its absence is not accidental.)

A very crude "index of expectation" would be this: Kerker consists

of 208 lines. The non-Kerker Gretchen Episode consists of 1329 lines (reckoning Trüber Tag as equivalent to 100 verse lines) — roughly $6\frac{1}{2}$ times as long. If a word occurs seven or more times in non-Kerker Gretchen Episode, it might be expected to occur once or more in Kerker, if the vocabulary distribution between Kerker and non-Kerker were random. The words with seven or more non-Kerker and zero Kerker occurrences are: Arm, Auge, bald, besser, Ding, dort, fangen, Fenster, finden, führen, Geist, groß, halten, Haus, Herz, Luft, manch, Mann, nimmer, ohne, schauen, Schmuck, Seele, sehr, Spiel, voll, welch.

* * *

Of the 439 different words which occur in Kerker, 384 (about seven-eighths) are echoes of words occurring elsewhere in the Gretchen Episode. Of the remaining 55, 40 are echoes of words occurring in Faust I in the non-Gretchen scenes: Berg, bitter, Boden, Bund, Degen, deuten, eilen, eisern, ersticken, Fessel, feucht, flehen, fortstreben, gelingen, Gewissen, Glocke, heiter, Henker, Hochzeit(tag), Hohn, holen, (Jammer)Knecht(schaft), kränken, Lager, lauschen, links, Menge, mitten, Nacken, rauschen, scheuen, Schopf, Stimme, teuer, weilen, wohnen, zagen, zaudern, zucken, zwingen. There are 9 Kerker words which occur in Faust II but not in Faust I outside the Kerker scene: aufmerksam (but note *merk* 3067), Getöse, klirren, Märchen, nicken, plaudern, schmiegen, Stäbchen, Stufe. Only 6 words occur in Kerker and nowhere else in Faust: heranzögern, klappen (but note *klappert* 4016, 6096, 10766), Planke, Steg, Teich, zücken (but note *entzücken* with 23 occurrences.)

* * *

A significant statement of statistical relations between the total Kerker lexicon and the total non-Kerker Gretchen Episode lexicon would require a more rigorous definition of "word" and "recurrence" than has been attempted here. Only after some practice in various kinds of verbal-structure analysis, by various literary scholars, would it be profitable to establish objective criteria of statistical significance.

A merely intuitive impression is that the Kerker lexicon is notably homogeneous with that of the entire Gretchen Episode, that Kerker is a summary, a recapitulation, of the preceding vocabulary to a considerably greater degree than would be expected of any randomly selected 208 lines from a total of 1537 lines.⁵ Seven-eighths of the Kerker lexicon is also to be found in non-Kerker scenes of the Gretchen Episode (and 24/25 is also to be found in non-Kerker Faust I.) Only *finden* and *Herz*, among words occurring as often as 13 times in non-Kerker Gretchen Episode, fail to occur in Kerker, which is $2/13$ as long as the non-Kerker part — unless one accepts *herzen* 4444 and 4499 as an echo of *Herz*. This distribution can probably be regarded as significant.

Nothing in such compilations implies any hypotheses as to the process

⁵ See Yule 7.1-7.18 (pp. 148-173); but note that Yule's study involves different works by a given author (Bunyan, Macaulay) and considers only "nouns."

of composition. It happens that we know something about the author of the Gretchen Episode, and about the history of its composition. But that knowledge is irrelevant to our study, as is the fact that the continuum here examined is a product of successive revisions, and is itself part of a larger continuum.

There can be no implication that a particular verbal echo was or was not purposely introduced by the author. If we have external evidence that the author alleged such a purpose or lack of purpose, that evidence would be an item of biographical information, with only anecdotal relevance to the lexical structure.


We may surmise, with some plausibility, that the genesis of verbal echoes is of three kinds: (1) The author, in composing or revising, selected a certain word in a particular context because he knew that it had occurred or would occur in another context to which he wished to establish a link. (2) He selected a certain word because it seemed somehow to be the right word; a subconscious memory of an earlier occurrence or a planned later occurrence may have played a crucial part in his decision. (3) He selected a certain word solely because of its appropriateness in association with other words in the immediate context and as a vehicle of meaning in that particular part of the poem, without any influence, conscious or unconscious, by other possible occurrences. It can also be surmised that the factor of a verbal echo may occasionally operate negatively in the composition or revision of a poem. The author may reject his first verbal choice because he wants to avoid an undesirable linkage; or he may uneasily feel that there is something not quite right about a particular word in a context, without consciously remembering the disturbing other occurrence elsewhere in the poem.

Whatever the genesis of verbal echoes, they function as the lowest-level elements of poetic structure. A poem has a lexicon; for purposes of that poem, every word of its lexicon has an additional increment of significance beyond the usual meaning of the word in the language outside the poem. The fact that a word also occurs somewhere else in the poem is an inalienable part of its meaning wherever it occurs; the other contexts are evoked with various degrees of vividness for readers with various powers of verbal recall.

The immediacy of recall (and hence of mutual contributions of meaning) must also vary from case to case. The recurrence of so highly charged a word as *Hur*, which occurs only twice (3730, 4412) and both times in a context of high dramatic tension, can hardly escape any reader's notice. But "Mein Vater, der Schelm" (4414) may or may not recall the occurrence at 2985: "Der Schelm! Der Dieb an seinen Kindern!" The lines 4583-84 "Weh meinem Kranze! Es ist eben geschehn!" may recall Lieschen's "Das Kränzel reißen die Buben ihr" (3575) and Margarete's "Zerrissen liegt der Kranz" (4436), but fail to recall Margarete's "Ich

war bestürzt! Mir war das nie geschehn." (3169) or Faust's "Was muß geschehn, mag's gleich geschehn!" (3363) or Valentin's "Geschehn ist leider nun geschehn." (3734). Probably few readers will consciously notice such echoes of 3352 "Und seitwärts sie, mit kindlich dumpfen Sinnen" as "Mich ein wenig beiseit" (4526) and "Besinne dich doch!" (4563).

The fact of recurrence is, of course, entirely independent of readers' reactions. Even though any or all readers fail to notice a particular recurrence, it is nevertheless there; without that recurrence the poem would be a different poem. Whether any or all readers regard a recurrence as fortuitous and lacking structural significance for the poetic or dramatic whole, it is nevertheless a part of the verbal structure of the poem. The number of times a given word occurs in a poem, and the distribution of its occurrences among various contexts, are objective features of the verbal structure, regardless of differences of opinions as to the poet's intentions or the evocative effect of such a distribution.



"At this juncture in world affairs it has become essential to our national welfare, perhaps even to our survival, that we understand the culture, the psychology, the aspirations of other peoples. Such understanding begins with a knowledge of foreign languages, and the competence of our citizens in the languages of other lands has become a national resource of great importance. It is essential that we develop this resource."

—Luther H. Evans, Director General of
of UNESCO (April, 1952)

ÖSTERREICHISCHE DICHTUNG ZWISCHEN ZWEI KRIEGEN (1918-1938)

THOMAS O. BRANDT
Colorado College

Man hat seit je die österreichische Literatur als einen Bestandteil der gesamtdeutschen angesehen und ihr nur in besonderen Fällen eine marginale Ausnahmsexistenz zugebilligt, etwa Walther von der Vogelweide, der sogenannten Biedermeierzeit, Grillparzer, Raimund, Stifter, dem Wiener Impressionismus und der alpinen Heimatdichtung. In der Regel hat man keinen Einwand erhoben, österreichische Literatur als *regionalen* Begriff gelten zu lassen, wogegen man sich nur schwer und selten dazu entschließen konnte, ihr ein kulturelles, geschweige denn geistesgeschichtliches Eigendasein zuzubilligen. Geographisch ist eine Begriffsbegrenzung nicht schwierig, wobei allerdings nichts als ein interpretationsbedürftiger Positivismus gewonnen wird. Historisch gesehen ist eine Definition des geistigen Raumes schon wesentlich heikler, zumal es sich um ganz andere Voraussetzungen und Bedingungen als bei den anderen deutschen Stämmen handelt.¹

Das deutschsprachige Österreich — und hier vor allem Wien — war der von vielfachen Strebungen, Tendenzen, Strömungen und Kulturen durchkreuzte Mittelraum (mehr Mutterreich denn Vaterland), der aus Gründen historischer Notwendigkeit eher Hörer als Sprecher, eher Meditation als Aktion war. In dieser europäischen Mitte begegneten einander der lichte Süden und der ernste Norden, der rätselhafte Osten und der reife Westen, verweilend, sich durchdringend und befruchtend, gewährend und empfangend, wobei das Erbe einer langen Geschichte den gemäßen Ausgleich besorgte. Vielleicht kann man von einer sich gleichzeitig begebenden Transposition und Einverleibung fremder Kulturen sprechen, die den Österreicher zu dem machten, als der er im achtzehnten Jahrhundert geistesgeschichtlich aufzutauchen beginnt und zu Ende des neunzehnten und zu Anfang dieses Jahrhunderts deutlich in Erscheinung tritt. Die Fülle der Begegnungen mit fremden Völkern, der Reichtum der aus fremden Kulturen gespeisten Eindrücke, die Viel-
tönigkeit der Zungen und die Vielfalt der Landschaft zeitigten notwen-

¹ H. v. Hofmannsthal, *Die Berührung der Sphären* (Berlin, 1931), 227: „Wir Österreicher und Deutschland“, „... für Österreich blieb immer weniger Zeit und Aufmerksamkeit übrig. Die geographische Nähe, die Stammesverwandtschaft mit dem einen der großen Volkselemente Österreichs, die scheinbare Gemeinsamkeit der geistigen Kultur schien von dem Grade der Aufmerksamkeit zu dispensieren, den umgekehrt gerade die Umstände hätten verschärfen müssen.“ Vgl. auch H. v. H., *Gesammelte Werke* (Berlin, 1934), III (3), 46-60. J. Nadler, *Das stammhafte Gefüge des deutschen Volkes* (München, 1934), 57: (Österreich) „wie es heute in seinem tausendjährigen väterlichen Erbe lebt, ist mitgeschaffen, mitgebildet, mitbereichert durch die Völkergemeinschaft, die es ein halbes Jahrtausend lang geistig und politisch geführt hat. . . . Was wäre Österreich heute, wenn es dieses Jahrtausend nichts anderes und nicht mehr gewesen wäre als bayerisches Grenzland wie die Oberpfalz, wie Niederbayern, wie das Algäu?“

digerweise eine Katholizität, die dem Primat des Willens keinen rechten Spielraum gewährte. Im Gegenteil, wir finden eine Konzilianz, eine Einfühlungsfähigkeit, von der Hofmannsthal einmal sagt, daß sie bis zur Charakterlosigkeit gehe,² ein Schauvermögen, eine Eindruckslust und ein Verständnis fremder Sprachen und Kulturen, das Österreich geradezu zur Hoffnung auf einen Völkerbund Europas vorauszubestimmen schien. Ein richtungsbestimmtes, zielbewußtes Vorwärtsdringen, ein absolutes Philosophieren, ein sich zur Mystik vertiefendes Grübeln, ein romantisch bestimmtes Nationalgefühl – sie sind diesem von Latinität durchdrungenen, von slawischen Winden umwehten, von magyarischer Eigenart berührten Kulturraum nicht gemäß. Ein beschauliches Leben, nicht ein geschäftiges, strenge auf ein Ziel gerichtetes, Ordnung vor Freiheit, nicht Freiheit vor Ordnung, eine *ordo universi*;³ Erkenntnis, nicht Wille und Tat, Logos vor Ethos – das sind die Zeichen, die diese Lebenshaltung bezirken. Daß hier die Gegenreformation, die Rückgewinnung zum Katholizismus so vollständig gelingen konnte, vermag daher kein Erstaunen auszulösen. Katholizismus ist hier Disposition wie Religion, eine dem Lebens- und Weltgefühl adäquate Daseinsform, welche die Harmonie der Gegensätze überhaupt erst ermöglicht. Daher bedeutet dem Österreicher Weisheit mehr als Wissen, Meditation mehr als abstrakte Philosophie.⁴ Schönheit und Wahrheit sind ihm Geschwister derselben Mutter. Dem Kampf gegen das Schicksal (Tragik) zieht er ein Sichfügen (Resignation) vor; starren Prinzipien aus dem Wege gehend schätzt er ein *savoir vivre*, rigorosen Entscheidungen weicht er mit Kompromissen aus, Unbedingtheit mit Elastizität, und selbst der Ernst hat eine stille Heiterkeit, selbst die Trauer ein Lächeln der Bescheidung. So ist auch der Blick in die Zukunft gleichzeitig von einem retrospektiven begleitet. Solche Betrachtungsweise führt zu plastischer Schau, retardiert, ist geneigt, Passivität als Leistung anzusehen, sieht das Große im Kleinen (Stifter), zieht die Stille dem Lärm vor. Der Reichtum des Herzens verströmt und verzehrt sich nicht, sondern entfaltet sich in einer geistigen Ordnung, die Erscheinungen in Raum und Zeit als Manifestationen des Seins anzuerkennen bereit ist. Diese passive oder beschauliche Haltung läßt die Dinge an sich herankommen und läßt die Klang gewordene Stille sprechen: Musik. Sie gestattet einem, seinen Nächsten zuhörend zu verstehen und sich selbst dabei zu erkennen: Psychologie. So ist es kein Zufall, daß Österreich gerade in der Musik,

² Op. cit., III (3), 62.

³ Vgl. Robert Mühlher, "Grillparzer und der deutsche Idealismus," *Wissenschaft und Weltbild*, Wien, Januar 1948, (I, 1, 62-75).

⁴ J. Nadler, *Literaturgeschichte Österreichs* (Linz a/D, 1948), 402: „Darum also, weil in Österreich der Geist keine Neigung zum systematischen Denken hat und weil das Volk in der Kunst so naiv wie der ursprüngliche Mensch lebte, darum ist in Österreich die Dichtung immer nur eine Sache der Werkstatt und nicht der vorgängigen Berechnung gewesen. Darum der gerade und gleichmäßige Zug der Entwicklung, darum der Stil der Stete ohne Sprünge gewagter Versuche, darum Poesie ohne Poetik.“

in der Psychologie und Medizin viel zu geben vermochte, die auch in seiner Dichtung schwingen. Österreich ist stets groß, wenn sein Blick, nachdem er den Horizont abgespielt hat, nach innen gerichtet ist: zur Zeit des Humanismus, im Barock, in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die wir sorglos Biedermeier zu nennen gewohnt sind, und zu Anfang unseres eigenen, als der Impressionismus, die poetische Feinfühlung, mit Rilke und Hofmannsthal seiner Erfüllung zustrebt.

Ziehen wir einen Querschnitt durch die Umbruchsjahre 1918 und 1919, so finden wir, daß der Entwicklung der österreichischen Literatur kein Abbruch getan wurde. Hofmannsthal, Rilke, Schnitzler, Anton Wildgans, Richard Schaukal, Felix Braun, Stefan Zweig, Franz Karl Ginzkey und Emil Ertl verfolgen ihren früh erkannten Weg und geben sich einer verfeinerten Humanität hin, die in Farbe und Geistigkeit elegisch bestimmt ist. An revolutionären und expressionistischen Bekenntnissen in der österreichischen Dichtung fehlt es mit Ausnahme von Franz Werfel, dem frühen Franz Theodor Csokor und Hans Kaltneker (1896-1919) so gut wie ganz, wenn man von ekstatischem, für die Literatur belanglosem Stammeln absieht. Wie groß und kennzeichnend ist hier der Gegensatz zum deutschen Reich in jenen Tagen! Dort stoßen sich Gedanken und Gegensätze hart im Raume, dort entsiegeln sich die Tiefen der Bekenntnisse in ungeduldigen, zukunftharrenden Extasen, im Expressionismus eines Georg Kaiser, Fritz von Unruh, Carl Sternheim, die eine stillere und formbewußtere Dichtung übertönen. Und als in den zwanziger Jahren sich das Erlebnis des ersten Weltkrieges in zynischen, romantisch verbrämten oder verherrlichenden Büchern in Deutschland bricht (Remarque, Ernst Jünger, E. E. Dwinger, W. Beumelburg), hat Österreich nichts Ähnliches zu bieten. Sein mittelbares Erlebnis aber, mit menschlichen Maßen gewertet, enthüllt sich später in den schönen Hexametern des wildgansschen Epos *Kirbisch*, in Josef Roths *Radetzky-marsch* (1932), in Rudolf Henz' Prosabuch mit dem charakteristischen Titel *Dennoch Mensch* (1935) und in Csokors Drama *3. November 1918* (1937).

Das Einfühlungs- und Nachfühlungsvermögen reicht über die Landes- und Zeitgrenzen hinaus. Es spürt den zartesten Regungen des Herzens nach, es überträgt mit nachtwandlerischer Sicherheit Fremdes in Eigenes, sieht das Leben in Gleichnissen, findet die Gleichnisse in der Geschichte, die in der Dichtung wieder zeitlos wird. Über das meiste ist ein zarter Schleier ernster Heiterkeit gewoben. Utopien und Ideendramen, Gedankenlyrik im eigentlichen Sinne und naturalistische Kontraste finden hier keinen Nährboden. Es ist immer wieder die Beobachtung, wie die andern es treiben und der Blick in das eigene Herz, die ein lebenswürdiges Unvermögen zur kompromißlosen Dramatik verbürgen. Kann man noch von Zufall sprechen, daß die meisten Dramen Hofmannsthals als erlesenste dichterische Libretti der Musik zugetan sind, aus dem Erbe

des unversiegbaren österreichischen Barock heraus, daß er und Hermann Bahr menschliche Schwächen mit einem Lächeln in Lustspielen entschuldigen? „Also spielen wir Theater, spielen unsre eignen Stücke, frühgereift und zart und traurig, die Komödie unsrer Seele,“ heißt es im Prolog zum *Anatol*. „Wir spielen immer, wer es weiß ist klug,“ bekennt Schnitzler. Felix Braun führt die frauliche Hand seiner *Agnes Altkirchner*, Stefan Zweig zeichnet die Gleichnisse des Lebens in seinen großangelegten Biographien auf. Hermann Bahrs feingestimmte Harfe tönt deutlich, aus welcher Richtung auch der Wind kommen mag. Anton Wildgans empfindet Leid und Schmerz des Kreatürlichen so tief – in seinen Dramen *Armut*, *Dies Irae* und in seiner Prosa (beispielsweise in seiner an den *Armen Spielmann* gemahnenden *Musik der Kindheit*) – daß er dieses Leben und seine Probleme nur durch Mitleiden ertragen kann. Richard von Kralik ist sich der Nähe des Grals in seinem katholischen Kulturbau gewiß. Und Richard Schaukal keltert das neunzehnte Jahrhundert in die verjüngten Formen eines im wesentlichen unangetastet gebliebenen Kulturgefäßes. Schaukal aber ist nicht mehr Wien allein, weder Stadt noch Land, er ist beides – Österreich.

Versucht man den sich überschneidenden Wellen der Dichtung, den bald zu Tage tretenden, bald im Nebel der Zeit verschwindenden Strömungen der österreichischen Literatur der Jahre zwischen der Auflösung der Monarchie und der zwangsweisen Eingliederung in das Reich nachzugehen, so fügt sich diese Schau in vier deutliche Panoramen: in Höhe und Absinken des Impressionismus, dem Mensch und Natur zu einer durch das Fenster der Meditation gesehenen Landschaft gedeihen: in den kurzfristig aufflackernden Expressionismus, der sich vom Selbstbekenntnis zum Bekenntnis zur gesamten Menschheit wandelt; in die sogenannte Heimatdichtung, die in taciteischer Art von dem komplexen Körper der Stadt auf das Land flieht, das Antlitz des provinziellen und bäuerlichen Landes aufzuzeigen bemüht ist (der holzschnittartige Karl Schönherr, Paula Grogger mit ihrem *Grimmington* Roman, Karl Heinrich Waggerl an Hamsun geschult, der Erzähler Josef Friedrich Perkonig, der helldunkle Richard Billinger und der gemessen schreitende Lyriker Guido Zernatto) oder die Stadt verländlicht (Wildgans, Henz, Siegfried Freiberg); und in die mit Ausnahme von Stefan Zweig, Hermann Broch, Enrica Handel-Mazetti, Egmont Colerus und Friedrich Schreyvogel zum Nationalismus führende historisch-biographische Dichtung (Bruno Brehm, Mirko Jelusich, Robert Hohlbaum, Franz Spunda u. s. w.). Aber von keiner dieser Strömungen erfaßt sind Dichtergestalten wie der geistreiche Europäer österreichischer Herkunft Robert Musil, der gottes- und weltgläubige Priester Heinrich Suso-Waldeck und der Elegant, der *homme du monde* Alexander Lernet-Holenia, so wie auch der von den Genien Stifters, Ebner-Eschenbachs und Ferdinand Saars begleitete Altösterreicher Franz Karl Ginzkey, der mildherbstliche Max Mell, die klar leuchtende Paula von Preradović – und der höchst einsame Franz Kafka.

Wie verschieden sind zur gleichen Zeit die Akzente im Reich gelagert! Sie sind im philosophischen Sinne protestantischer bestimmt, deutlicher, Stellungen und Haltungen klarer aufweisend. Manche Richtung, wie die Neue Sachlichkeit eines Erich Kästner, Alfred Döblin oder Bert Brecht, machte zwar Eindruck, brachte aber kein Gleiches in Österreich hervor. Wo Ähnliches aufscheint, ist es einmalig und bäuerlich gerichtet wie bei Zernatto. Stefan George und Wilhelm Schäfer bleiben dem Österreicher schöne, kaltfunkelnde Edelsteine.

Auffallend aber im Lichte des früher Gesagten nicht erstaunlich ist die Dürftigkeit der dramatischen Produktion. Außer bei Hofmannsthal (namentlich sein *Turm*), Werfel, Richard Beer-Hofmann, Csokor, Bahr, Schönherr, Billinger und dem schon stark lyrisch beschwingten Mell — die zum Teil noch aus dem neunzehnten Jahrhundert in unsere Zeit ragen — findet man kaum große dramatische Dichtungen. Hingegen blüht wie selten zuvor die Lyrik. Hier ist wieder ein „singen und sagen“ fast wie zur Zeit Walthers, eine Freude an Farbe, Klang und Gestalt, die die Dinge in Bildern nennt und die Eindrücke dem Hörer oder Leser überläßt. Nur wenige sind hierzulande bekannt: Josef Weinheber, der nach Amerika gezogene Ernst Waldinger und der in New York verstorbene Guido Zernatto. Es wäre aber doch sonderbar, wenn Dichter wie Rudolf Felmayer, Arthur Fischer-Colbrie, der Vagantenpoet Theodor Kramer, Wilhelm Franke, Erika Mitterer und Paula Ludwig, Wilhelm Szabo, Julius Zerzer, Herbert Strutz, Ernst Scheibelreiter und vor allem Hans Leifhelm nicht die Saiten im Winde des Jahrhunderts aufklingen ließen. Selbst ein so nüchternes Gebiet wie das von Handel und Wirtschaft findet seinen lyrischen Interpreten in Konrad Paulis' *Vom ordentlichen Kaufmann*. In einem der schönsten Gedichte jener Zeit und der deutschsprachigen Literatur überhaupt singt Hans Leifhelm:

Auch im fremden Land,
 wo ich dir so fern,
 wo ich lange schon verschollen war,
 strahlt dein Angesicht
 mit dem Abendstern,
 weht am nächtgen Himmel hin dein Haar,
 tanzt dein schlanker Fuß
 mit dem Sichelmond,
 winkt mir lieblich deine weiße Hand,
 grüßt dein Lächeln mich,
 das im Lichte wohnt,
 süßer Trost im bittern Menschenland.⁵

Solcher Trost blieb Josef Weinheber versagt. Ein Menschenalter lang, bis zu seinem Selbstmord im Jahre 1945, formte er leidenschaftlich die von ihm angebetete Schönheit des Wortes („Sprache unser! / Die wir

⁵ *Gesänge der Erde* (München, 1935). Vgl. E. Waldinger, „Der Dichter Hans Leifhelm“, *Monatshefte*, XL, 6, 337-344.

dich sprechen in Gnaden, dunkle Geliebte! / Die wir dich schweigen in Ehrfurcht, heilige Mutter!“). Dieser Magier des Wortes, der griechischen Rhythmus mit michelangelesker Passion, rimbaudschen Vokalsymphonien, baudelairescher Musik und hölderlinscher Diktion verschmolz, und dann den dynamisch geladenen Versen seines germanisch-heroischen *Adel und Untergang* („Zu fragen ziemt uns nicht. Uns ziemt zu / fallen: jedwedem auf seinem Schilde“) einen urwüchsigen, gänzlich unromantischen Kontrapunkt mit seinem *Wien wörtlich* entgegensetzte, nimmt in der österreichischen Literatur eine ähnliche Sonderstellung ein wie etwa Lord Byron in der englischen. „Das reinste Gedicht,“ sagte Weinheber gesprächsweise „ist so leicht und vollkommen, daß, wenn man es im einzelnen einsieht, es sich Vers für Vers aufhebt, bis nichts übrig bleibt. Es ist vollkommen und alles — Gefühl und Idee — ist darin aufgelöst.“⁶ Seine im Grunde dionysisch-heroische Haltung, die ihn in luziferische, für Götterlicht gehaltene Tiefen führte, bezahlte er mit Verzweiflung und seinem Leben.⁷ Sein Werk bleibt und wächst in unserer Zeit, ungetrübt vom Zufall des Persönlichen. Ihn für typisch österreichisch zu halten wäre nur bedingt gerecht. Aber es ist nicht ohne ernste Ironie, daß er auf der höchsten Sprachebene einem andern, äußerst Einsamen begegnen sollte, ohne seiner innezuwerden oder ihn wahrzunehmen — Karl Kraus. Ein ähnliches scharfes Feuer im frostigen Raum, eine Fackel fürwahr, der Reinheit der Gesinnung und der Klarheit zusetzen, die auch ein so entschiedener Altösterreicher und Gestalter wie Richard Schaukal freundlich anerkannte und schätzte.

Es mag auffallen, daß eine politische Dichtung im eigentlichen Sinne nur am romantisch-nationalen Flügel bestand. Was wir demokratische Gesinnung zu nennen pflegen, war in der österreichischen Dichtung völlig unpolitisch, begnügte sich, das rein Menschliche zu gestalten und weitete sich ins Europäische, Abendländische, Christliche, allgemein Gültige. Es fiel schwer, ein bedeutendes politisch-dichterisches Werk aus den Reihen der Linken zu nennen, und das ist einigermaßen begreiflich, denn die sozialistischen Schöngeister waren eher dogmatisch als ästhetisch, mehr intellektuell als poetisch eingestellt.

Um die Mitte der dreißiger Jahre, als der Schatten eines die Gewalt zum Sinnbild der Gerechtigkeit verkündenden Reiches seine kalten Winde in das kleine Österreich sendet, erhebt sich in Bedrängnis und bedrohendem Chaos eine immer deutlicher werdende Adalbert Stifter Renaissance. Maß, Friede, Stille und Schönheit, das „sanfte Gesetz,“ von dem Stifter in der Vorrede zu den *Bunte Steine* spricht, die Ordnung und Unschuld der Dinge, beginnen Wert und Dasein der österreichischen Dichtung zu leiten und zu bestimmen, sofern sie sich nicht einer politischen

⁶ Wien, 1935.

⁷ Vgl. Felix M. Wassermann, „Between Gods and Demons: Josef Weinheber, The Man and the Poet“ (mit ausgew. Bibliographie), *German Life and Letters*, Jan. 1953, 81-87.

Romantik verschrieben hat. Hier mögen etwa Johann Freumbichler und Georg Rendl genannt sein. Aber selbst einem so national-religiösen Dichter wie dem begabten, dem deutschen Herrlichkeitstraum zugewandten Franz Tumlir wird Stifter zum Vorbild. Vielleicht rührt diese Wiedergeburt daher, daß der im Leiden große, das Leid in Maß und Demut bannende Dichter die *ordo aeternitatis* zu erkennen gibt. Mit seinem *Nachsommer* hat er das Ohr, das Auge und den Geist aller, denen Dichtung Dichtung ist. Er ist der Überwinder und Bewahrer in einer namenlosen Zeit, in der die Stille vor dem Sturm herrscht.

Als das Unheil an jenem Märztag 1938 über Österreich hereinbricht, sind seine Großen: Hofmannsthal, Rilke, Bahr, Wildgans, Schnitzler nicht mehr unter den Lebenden. Andere ziehen in die Fremde, den Tod als Begleiter: Zernatto, Stefan Zweig, Hans Leifhelm – oder schleppen ihre Wurzeln im fremden Raume nach, ohne die bettende Erde zu berühren. Die zurückbleiben, verstummen, denn das Laute war nie des Dichters Art. Wer etwa den im Jahre 1939 herausgegebenen Band *Heimkehr ins Reich* in der zuvor erlesenen und geisteswissenschaftlich gründlichen Sammlung *Deutsche Literaturgeschichte in Entwicklungsreihen* zur Hand nimmt, wird schauernd erstaunen über den pathetischen Dilettantismus jener, die ihre freiwillige oder unfreiwillige Begeisterung in das Wort stürmen. Wie denn auch anders, da das tausendstimmige Orchester der Dichtung auf einen einzigen Akkord gebracht werden mußte. Absicht und Bekenntnis – so scheint es – erübrigten die Leistung.

Noch ein Wort über die Bewertung und Darstellung der österreichischen Literatur im Auslande, besonders in den Vereinigten Staaten. Es ist eine bekannte Tatsache, daß gewisse Dichter und Dichtungen eines fremden Kulturbereiches zufolge ihrer international leichter verständlichen Diktion durch Übersetzer, Herausgeber, Verleger und Kritiker nicht nur auf den Schild gehoben sondern auch als die Ausdruckszentren einer bestimmten Kultur gewertet werden, wodurch sich dann nicht selten ein schiefes, der Eigenart eines Volkes nicht gerecht werdendes Bild ergibt. So ergeht es unter den europäischen Literaturen auch der deutschen und nicht zuletzt der österreichischen. Hat ein literarhistorischer Positivismus um die Jahrhundertwende einen mißverstandenen Adalbert Stifter zu einem gefälligen Lesebuchautor werden lassen, so ist Österreich später mit Werfel, Rilke, Schnitzler, Beer-Hofmann, Stefan Zweig – der psychologisch strahlenden Richtung – und Karl Heinrich Waggerl mit Felix Salten (*Bambi*) als Außenseiter bezirkt worden. Daher erkennen und erfassen wir in Amerika die österreichische Literatur jener zwanzig Jahre (und aller vorhergegangenen) nur in Fragmentform, die keine gültige Schau ergibt.

Von 1918 bis 1938, mit dem allmählichen Verdämmern eines sich in vielen Farben gebenden humanistischen Impressionismus sind zwei große Querströmungen in der österreichischen Dichtung wahrnehmbar, die sich

vereinfacht auf zwei Nenner bringen lassen: auf Stadt-Europa-Abendland und Land-Natur-Heimat. Über beiden aber ruht der Himmel jenes sanften Gesetzes, das nur durch ein großes Erbe, durch Leiden, Überwinden dieses Leidens, durch das Aufgeben eines notwendigerweise herausfordernden Willens, Ergebung und Weltfrömmigkeit wahrgenommen und verwirklicht werden kann. 1938 ist eine Situation wie 1918 und 1945 und heute, da sich in Dasein und Dichtung jenes Wort bewahrheitet, mit dem Anton Wildgans sein „Österreichisches Credo“ schließt:

Unendlich ist, was dieses Volk gelitten,
Erniedrigung, Verfolgung, Hunger, Leid —
und trug es stark und trug's mit sanftem Bitten
in Stolz und Demut seiner Menschlichkeit.



"It is ironical, to say the least, that at a time when the U. S. needs more and more citizens trained in a dozen important foreign languages to enable it to deal politically, economically, culturally with the nations of the earth, so many educators are continuing to prate away about the uselessness of foreign language instruction in the schools and colleges. If in the past such instruction has seemed useless for Americans in view of few subsequent opportunities or inducements to read and speak foreign languages, it must be admitted that many more opportunities and inducements now exist in the post-war world. . . . It is high time that schools and colleges began looking again at what is going on in the second half of the twentieth century. 'Education for living' in this period obviously should include more and more foreign language instruction."

— Charles E. Odegaard, Dean at the
University of Michigan (April, 1952)

THE POOL, THE BATH, THE DIVE: THE WATER IMAGE IN HOFMANNSTHAL

GEORGE C. SCHOOLFIELD

University of Buffalo

In the work of Hofmannsthal, early and late, creative and epistolary, "water" recurs constantly; the theme would become tedious save for the systematized variations undertaken upon it. Flowing water, water in a "normal" function, is present but employed as a simple indication of life; Hofmannsthal's landscape is watered by an aberration of the stream: the pool, the pond, even the swamp. If a sea-picture, attention is called not to the waves beneath the ship but to the smell of fresh water blown out from the land.¹ The acts performed upon or in the water are deviations from the norm of the lyric, where one usually swims or sails; in Hofmannsthal one rests quietly in the pool or sinks beneath its surface. The following is an attempt to ascertain the extent and the nature of Hofmannsthal's water fixation, for it must be termed such, and to determine what results this fixation produced in his work.

Hofmannsthal uses frequently and carefully German's pool-pond words: *Pfuhl*, *Tümpel*, *Teich*, *Weiber*. Of the four *Pfuhl* is the most prosaic, being an abode for ducks; bathers live "wie die Enten in ihrem Pfuhl,"² the frightened duck is driven back into its pond.³ When the *Pfuhl* acquires overtones it becomes *Tümpel* as in *Andreas*, "der Tümpel mit den aufgeregten Enten wie sprühendes Feuer und Gold."⁴ *Tümpel* is also used with its technical meaning, a deeper place in a body of water, as part of what Hofmannsthal characterizes as a "fantastic," that is, not merely descriptive landscape.⁵ In the "Brief an Richard Dehmel" the word comes to mean depression and distance; he sees "einen Tümpel leuchten . . . weit, weit."⁶ It may become the expression of mental disturbance: Sigismund in *Das Leben ein Traum* calls himself "ein Tümpel mit Wirbeln darin."⁷ That *Tümpel* is not a strong poetic word, carrying an atmosphere peculiar to itself, can be deduced from its usage; it is defined by the "fire and gold," the "far, far," the "eddies."

¹ Cf. the passages in "Über moderne englische Malerei," "Fern ist das Land und wir sehnen uns nach dem Gemurmel süßen Wassers, nach Gärten und Wegen der Erde" (*Prosa*, I [Frankfurt a. M., 1950], 230-231, hereafter P, I), and in "Französische Redensarten," "der Lufthauch, der in stillen Nächten vom festen Lande her auf ein Schiff zuweht, traumhaft angefüllt mit dem Duft von süßem Wasser und dem Atem von Wäldern und Wiesen" (P, I, 350). See also note 23 below.

² Carl J. Burckhardt, *Erinnerungen an Hofmannsthal und Briefe des Dichters* (München, 1948), 91.

³ *Das gerettete Venedig* (Berlin, 1905), 180.

⁴ *Die Erzählungen* (Stockholm, 1945), 168. Hereafter E.

⁵ Burckhardt, 64-65: "die Forellen schlichen sich immer tiefer flussabwärts, wo noch da und dort ein tieferer Tümpel zwischen den Felsen geblieben war."

⁶ *Gedichte und lyrische Dramen* (Stockholm, 1946), 199. Hereafter GLD.

⁷ *Corona* (München, 1930 ff.), VII, 192. Hereafter C.

The identification of stagnant water with mental disturbance is stated repeatedly in the diaries. A hint is to be found in "Alles Gelebte schmeckt sonderbar und gräßlich wie Brackwasser: Tod und Leben gemischt,"⁸ apparently close in meaning to what Sigismund has said. However Sigismund's *Wirbel* are really signs of mental action in a long-darkened brain, the diarist's strange ennui proceeds from an over-tired but sane mind and represents a fall into depression, not a rising above it. Everything ("das Ganze") is called "ein ekles stagnierendes Gewässer . . . ein unsterblicher Sumpf" (66). Finally the diarist succumbs altogether to the swamp: "Sehr große Depression. Abends Spaziergang im Walde, Birken, schwarzes Wasser, Sumpfgräser, alles tot, ich mir selber so nichts, so unheimlich. Alles Leben von mir gefallen" (C, IX, 686).

Hofmannsthal's favorite word of the series is *Teich*. The diary, in describing the poet's "dream home," reveals that the object was dear to him: a park "mit vielfach verzweigten Teichen, Wasserstraßen ganz überwölbt von Bäumen" (C, VI, 576-577). The pond is also a part of Everyman's vision of riches, "Lustgärten, Fischteich, Jagdgeheg,"⁹ or that of the Emperor of China, "Meine Frauen, meine Bäume / Meine Tiere, meine Teiche" (GLD, 30). For Hofmannsthal it connotes both luxury and the necessary background for poetic creation, for his two characters luxury alone. To poorer people it represents the same. Hans Karl in *Der Schwierige* thinks of the "Hohenbühler Teich" not without regret (post-war Vienna).¹⁰

The child from Günselsdorf tells the girl in "Was die Braut geträumt hat" that in his village "die Teiche und die Bäche / Haben Enten auf den Wellen" (GLD, 123), luxury of a more practical sort. Both Hans Karl and the child echo the feeling of the diary; the pond implies the splendor of a dream, whether of the past or of a fairy-tale future. The *Teich* comes completely into its role as a part of the poetic landscape in "Kirchturm" where one likes to sit "Wenn unten die Sichel im Rasen, / Der Teich im Bette ruht" (GLD, 180), or again in "Orte / Sind da und dort, voll Fackeln, Bäumen, Teichen" ("Ballade des äußeren Lebens," GLD, 17). The word in the former case designates relief from the day's excitement, in the latter it is more ambiguous. As a contrast to the following line, "Und [Orte] drohende, und totenhaft verdorrte," it becomes a key word in the collected brilliance of the torches and the trees; it may be the equivalent, with its companion words in the phrase, of the eddies in Sigismund's mind, an indication of excitement. The diary has already revealed that the *Teich* is the essence of the landscape which arouses the poet. Hofmannsthal creates ponds which literally call out, "Aus dunklen Teichen winkt es silberhändig" ("Leben," GLD, 82), a signal to life as the title betrays. Sometimes the "callers" are

⁸ *Buch der Freunde: Tagebuch-Aufzeichnungen* (Leipzig, 1929), 44. Hereafter BF.

⁹ *Jedermann* (Berlin, 1928), 19.

¹⁰ *Lustspiele*, II (Stockholm, 1948), 332.

more concretely put. In *Der Tod des Tizian* a soft glow lies upon the pond, splashing and sparkling: "ich weiß es heut nicht, obs die Schwäne waren / Ob badender Najaden weiße Glieder" (GLD, 258). The water's movement removes any element of the sinister or of decadence.

Nor does the still pool of necessity mean decay, as witness "Kirch-turm," or the line in *Tizian* in which Livonia says: "Mich spiegelt still und wonnevoll der Teich" (GLD, 267). *Teich* can make the transformation from good to evil; in the standard vocabulary of neo-Romanticism it would seem to be the indicator of melancholy, a result perhaps of its usual surroundings, the castle ruins, the reeds.¹¹ *Gestern's* quite innocent pond is tainted by its setting: "Dann sollen in den Teich, den spiegelnd blauen / Ruinen, totgeboren, niederschauen" (GLD, 229). Later in the same play the pond is actually infected, "hat Flecken und die Binsen schauern" (234). Speaking of Maurice Barrès' *Le Jardin de Bérénice*, Hofmannsthal uses the tell-tale "fieberduftige Teiche" (P, I, 55), mild horror which becomes acute in "Psyche." In the realm of evil dreams (as opposed to good, a reminiscence of the Homeric-Vergilian gates of ivory and of horn) one beholds "Den flüsternden, braunen, vergessenen Teich / Mit kreisenden Schwänen und Nebel bleich" (GLD, 79). Voice and color have changed; the pond is no longer observed but forgotten. (However "die braunen Weiher" of *Tizian* are merely placid, GLD, 263.) The swans, like the mist, are specifiers of the pond's melancholy; Hofmannsthal says to describe his suddenly cheerful state of mind, "statt der Schwäne im Teich sind viele Schwalben in der blitzenden Luft."¹² The *Teich* means death in a single instance; elsewhere, even though its aura may be malign, it still lives. The mulatto woman of *Der weiße Fächer* speaks of "Teiche ohne Wasser, nebenbei das leere Flußbett, das im Mond blinkt wie die Wohnung des Todes" (GLD, 307); the dead container of water is death itself. The association of *Teich* and death in the grotesque "Ballade vom kranken Kinde" cannot be taken seriously (was the word added for a rhyme?): "Der nächste Tag verglomm im Teich, / Da stand am Fenster der Jüngling, bleich" (GLD, 164).

Weiher has uses more specialized than *Teich*. It is seldom set down in landscape description and then accompanied by phrases which indicate its exceptional quality: "irgend ein Weiher, eingesetzt wie ein purpur-spielender Edelstein in das Grüne eines Hügels,"¹³ or as a part of an alliterative series in prose-poetry: "Sie traten ins Wäldchen und gingen zwischen Bäumen am Wasser hin, auf einen Weiher zu" (*Die Frau ohne Schatten*, E, 358). "Weiher" may mean fish-pond, and Hofmannsthal employs it thus in "Der Beherrschte." Conquered, the lover returns

¹¹ Cf. Hofmannsthal's description of the ruins at Castelfranco in a letter to his father, *Briefe*, 1890-1901 (Berlin, 1935), 219-220.

¹² *Briefe*, 1900-1909 (Berlin, 1937), 276. Hereafter B, II.

¹³ "Sommerreise," *Prosa*, II (Frankfurt a. M., 1951), 65. Hereafter P, II.

slowly to his mistress: "ich war stolz, / Und ruhig schreitend spähte ich im Weiher / Das Spiel des Fisches, der das Dunkel sucht" (GLD, 97), trying to forget his fate in that condition of serene dreaminess which is the prime mood of the *Weiher*. The dream may be gay or sad; the *Weiher* mirrors the Apollonic vision: "komm ich zum Weiher, / Der in stiller Mitte spiegelt, / Mir des Gartens ganze Freude / Träumerisch vereint entriegelt" ("Besitz," GLD, 190). As the pond within its banks, the dream is contained and united. Melusine, dreaming, sees the vision from its reverse side; she is under water and the world is captured for her by the pond's surface: "Was sich im Weiher / Spiegeln ging, / In meinen wachen / Augen sich fing" ("Melusine," GLD, 85), *wach* signifying that the instruments of perception are awake while the mind rests "under water." In the early "Terzinen IV" an emotional quality would seem to enter the word; "stumme Weiher" become mirrors of yearning (GLD, 87); otherwise the *Weiher* is the impartial reflector. It appears in *Der Tod des Tizian* as a part of the artist's picture and so of his creative dream; beside a *Weiher* the painter has woven gods into the nothingness ("Da hat er Götter in das Nichts gewebt," GLD, 263). Elektra compares the "white nakedness of the moonlight," the typical illumination of the dream, to a *Weiher*; ¹⁴ in *Alkestis* the word is used once as synonymous with serenity ("ein altes, heiliges Wasser"), ¹⁵ once as the place of the all-consuming dream, of death. To the heroine the Old Man says: "Da mußt du über öde, düstre Berge, / wo alles Leben starrt und alles Licht / Von grundlos tiefen Weihern stumm verschluckt wird" (22). His speech does not imply the absolute death of the dried-up pond or the river bed but rather a dream-death, for the spectator knows that Alkestis will return.

The bath appears in Hofmannsthal's work in a range from the commonplace to the transcendental. The cliché is represented in "Französische Redensarten"; the study of foreign languages is "erfrischend wie ein Bad" (P, I, 351). The make-up of the perfect bath is detailed in *Das gerettete Venedig*; it must consist of "weichem Wasser" mixed with "den zartesten Essenzen" (36). External properties are added by Everyman; he requires a quiet bathing place made of smooth, cool stone (30). The bath of the lyrics and small dramas is peopled with Böcklinian nymphs and tritons. Even the unimaginative Everyman calls it "der Nymphe quillend Bette"; in the poem "Böcklin" swans drink from the naiads' dripping hands (GLD, 49), and it has been seen how the calm of Tizian's pond is disturbed. The bathing nymph is not neglected in the letters, showing how easily the image came to Hofmannsthal in the course of his non-professional writing; he wonders whether pleasant hours may arise from the "ruhigst hingleitenden Tagen" as nymphs from a gently flowing water (B, II, 157). This pseudo-classical

¹⁴ *Elektra* (Berlin, 1909), 77.

¹⁵ *Alkestis* (Leipzig, 1911), 35.

setting assumes a more attractive form in the speech of the Poet (*Das kleine Welttheater*), who himself has just emerged from the bath. According to his vision bathing troops are attacked: "von Badenden mit Kämpfenden vermengt / Schwankt das Gebüsch: wie schön ist diese Schlacht!" (GLD, 374-375). The bathing image is compounded; the Poet, made dreamy by the water, sees others, more active, in the bath. Intruders who have had no contact with the quieting element disturb the bathers in their dreams or in their refreshment as the case may be — the waves are "funkelnd aufgewühlt."¹⁶ The bath is thus inhabited by the figures of a controlled dream, nymphs, soldiers from a timeless antiquity. Only in "Das Gespräch über Gedichte" does the bath cause a loss of control; the bathers are "gleichzeitig . . . Badende und Tanzende," contemplators and victims of their dream (P, II, 107). Otherwise bathing remains an art, to be practiced, not indulged in. Hofmannsthal knows how to appreciate Peter Altenberg's essays on the art of bathing;¹⁷ "(Altenberg) kennt die Gewalt der Bäder über die Seele, ja des kalten und des erwärmten Wassers über Mut und Feigheit."

The feature of the bath most to be treasured is that it produces lightness. The reader of the *Arabian Nights* is likened to a bather who loses all weight and notices for the first time "das Gefühl seines Leibes . . . als genießendes, zauberisches" (P, II, 314); the second adjective transforms the sensual into at least the imaginative. The equerry in *Der goldene Apfel* is so overcome by the splendor of his body that he seems to be gliding through "ein schönes Bad überaus leichten und doppelt tragenden Wassers" (E, 50), which phrase gives his not altogether edifying reveries the air of being something better, at once sensual and spiritual. The body may assume a ghostly appearance; in one of the sketches for a projected play, *Alexander*, Hofmannsthal notes: "Bad des Königs — im Bad sieht sein Leib wie ein Phantom aus."¹⁸ (The fact that this particular situation is among the few jotted down for the play points once more to Hofmannsthal's water-fixation.) The physical may even be stripped away: the stars are said to resemble the bodies of "Überirdisch-Badenden."¹⁹ Sometimes the bath effects a refined irony; Gottfried Keller must be mentioned in connection with the bath "oder ein Gleichnis mindestens vom Schwimmen und Baden" (P, II, 201). But the bath is most important as a catalyzer of the poetic dream, the vision

¹⁶ The diaries contain references both to the scene in the drama, which Hofmannsthal calls a "Böcklinische Situation," C, IX, 689, and to a similar experience, without the battle, which the poet had during his military service, *ibid.*, 690.

¹⁷ Hofmannsthal also says that he finds "in seinem Buch verstreut eine ganze Abhandlung über die Kunst des Badens," "Ein neues Wiener Buch," P, I, 316. This is an exaggeration; the principal references to the bath are both few and brief, and the most important of them, in "Die Primitive," have to do with a lurid situation. Cf. Peter Altenberg, *Wie ich es sehe* (Berlin, 1919), 87, 125, 127, 164, 178.

¹⁸ *Dramatische Entwürfe* (Wien, 1936), 15.

¹⁹ *Der Abenteurer und die Sängerin, Theater in Versen* (Berlin, 1902), 171. Hereafter TV.

of *Das kleine Welttheater*. A passage from the diaries of 1917 explains the process, revealing a new facet of the nymph, who has appeared above as a stock figure in the world of the bath. Hofmannsthal is entranced by the notion that all future works of art are already present in time, like the nymph in the bath; "läßt man das Wasser ab, so tritt die Gestalt hervor" (C, VII, 593). The bath is the poet's mind, the nymph his creation, slowly formed and someday to display itself in its entirety.

The bath is also coupled with horror; a power beyond the control of the bather enters the scene. Anna, the heroine of *Das Bergwerk von Falun*, has been bathing at twilight; suddenly a star falls and she ducks beneath the water. The incident is of no import. As the child, Rigitze, says, "Die Puppe war auch mit im Bad" (GLD, 472-473). Neither realizes that the star's fall has destroyed the serene bathing-world of Anna and initiated her into the undersea (or underground) life of the young seaman, Elis, where the intellect no longer has charge. In the bath the head is kept significantly above the water; diving, one is completely submerged. The diver emerges from the "fahlen Licht — Ans Wirkliche" ("Ein Prolog," GLD, 128); he escapes from the nightmare, the uncontrollable, into the real. The undersea image is twice repeated in the poem; the voyagers find their way lighted "Mit halbem, fahlem Licht wie unterm Wasser," the narrator's friends appear "auftauchend aus dem dichten Nebel / wie Schwimmer" (138-139). The journey through the mist (the journey underneath the water) has been the "dumpfe Widerspiegelung / des andern traumerfüllten Einsamseins" (140), the reflection of the realm beyond the reach of the mind. (The adjective *traumerfüllt* is worth a second glance; whether it means "dream-filled" or "carried out as if in a dream," "dream-fulfilled," it puts the lonely man at the mercy of a power over which he has no control. In the former case he would be surrounded by dreams, in the latter he would act at their behest; in neither would he be their master.)

Hofmannsthal writes in a letter to Bodenhausen-Degener: "Mir ist, als hätten wir Dich in einer Taucherglocke in einer wirbelnden Finsternis hinabgelassen, unter einem furchtbaren Druck von Atmosphären" (B, II, 231). Despite the pressure of the descent the experience is by no means unpleasant; the beauty of the lower world enchants the dying swimmer. Near the close of *Das Bergwerk* the grandmother tells of her first son's death by drowning: "er war verträumt, / Da winkte ihn sein eigner Traum hinab" (GLD, 541). The diver does not struggle against the lure of the water; he is betrayed from within. The water is found innocent of evil intent; since it drew the boy to his death with "gelaßner Unschuld." The absolution is reiterated in *Ödipus*; "ein glitzernd helles, unschuldsvolles Wasser" carried the first child of Antiope away.²⁰ The diver may at first sense his own victory. The realm of wonders will be his if he goes down to find it: "[Ich] tauch ins Dunkel / Nackt und

²⁰ *Ödipus und die Sphinx* (Berlin, 1906), 108.

allein, / Das tiefe Reich / Wird mein, ich sein" ("Ich lösche das Licht," GLD, 189). Life above the surface becomes hateful to him; the drowning man despises "das schöne Bild / Der weißen Bucht" ("An eine Frau," GLD, 90).

That this underwater mood overcame Hofmannsthal can be told from a letter: "auf allen Promenadewegen kann man mit dem Rad lautlos hinschwimmen wie ein einsamer Fisch" (B, II, 341). Beneath the water one is able to see and understand the supreme mysteries (again "Ich lösche das Licht"). One swims against the course of time to "ihren heiligen Quellen" (GLD, 433); an ability to cancel time gives the mountain-queen in *Das Bergwerk* her greatest power over Elis. The drowned boy whom Elis once loved is made to appear in the queen's home; he is but one of the visages given to her servant (431). The fisher Peter tells of the marvels of a tavern, resembling the bottom of the sea, which affords the last dissipation, self-forgetfulness. Throughout the play the images of the undersea parallel on a smaller scale those of the mine; both beneath the sea and beneath the earth knowledge is purchased by the death of the individual. The danger is expressed in the diary: "Und Leichen steigen und schwimmen einher auf der Oberfläche der Flut, — während Perlen liegen, beleuchtet kaum von des Meeresgrundes blassem Schein" (C, VII, 596).

What does this mean for the artist? Another passage from the diary does not afford sufficient explanation: "Die bedeutenden Deutschen scheinen immer unter Wasser zu schwimmen, nur Goethe, wie ein einsamer Delphin, streicht auf der spiegelnden Oberfläche" (BF, 102). Literary dogma states that Goethe's strength lay in the Apollonic vision, in serenity and clarity. Hofmannsthal's admiration of these qualities has been ascertained in connection with the *Teich*. Yet it is obvious from the lyrics and the diaries that Hofmannsthal, despite his characterization of Tizian and the Poet's vision in *Das kleine Welttheater*, believes that the source of his most intimate inspiration is the realm beneath the water. The watcher's eye cannot always penetrate to the bottom of the sea, but on dark days it goes deeper than on bright; "Stets dringt dein Auge nicht nach des Meeres Grunde, / An trüben tiefer als an hellen Tagen" ("Sunt animae rerum," GLD, 145). It may be argued that the diary passage is simply an exaggerated and one-sided praise of Goethe to the detriment of other literary figures; however when one considers the strict system of Hofmannsthal's thought on water and compares the passage with his remarks on poetic creation, the conclusion must be drawn that Hofmannsthal means by "bedeutenden Deutschen" first of all himself. He has consigned himself to what may loosely be called the "Dionysian" camp. (The poem just cited contains the precept: "flieh aus deinem Selbst.") The classification is not made proudly nor in ignorance of the dangers involved. To fellow authors he complains

that "water" has come between him and his work. He writes to George: "Die einmal erfaßten Gestalten fühle ich wie unter dem Spiegel eines stockenden Wassers in mir liegen, und wundere mich, daß sie nicht verwesen."²¹ In a letter to Schnitzler he says that his work has submerged and hidden itself, but, to make matters worse, "nicht im Wasser, sondern in einer viel härteren, undurchsichtigen Substanz" (B, II, 234). The submarine world had at least been illuminated palely; with even that illumination gone, the work presumably is dead. The deepest experiences are to be had only in the passive, self-forgetful state, but these experiences must be brought to the surface to avoid poetic degeneration, a perversion of feeling like the dying swimmer's hatred of the shore. Hofmannsthal's creative life should be reviewed in the light of these passages, his dependence upon weather conditions, his receptivity to new impressions, his wealth of ideas, and his inability to produce the finished work. The dream story told in the diary for April, 1914, might reveal the poet's frustration. Hofmannsthal has dreamt that he belongs to two different ages and is flying from the one to the other over the sea. (Could the two ages be those of his creative life, the premature lyric successes and the later dramatic and novelistic efforts?) Nets are stretched through the air; he is caught and drawn downward together with his fellow captives, sea animals, crabs, langustae. The fishermen reach toward him.²² The world of flying (of swimming) has failed; he can only leave the world of uncontrolled visions as captive of his failure to form them into the work of art.

The still pool's surface and the subaqueous world (where the water is apparently quiet despite the movement of the currents above) have meant a variety of things. Running water has only one meaning, life itself.²³ The aging Hofmannsthal frequently inquires after the details of a proposed vacation spot, whether there is a forest near, "ein fließendes Wasser? Alles, was einem lieb ist?" (Burckhardt, 82). He remembers the spring water which captivated him as a boy ("verträumter Bub," 85), he wonders about the mystic triad of air, stone, and water upon which the

²¹ *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal* (Berlin, 1938), 163.

²² C, VI, 74. Before the dreamer is caught he hears a voice crying "Antonius, Lepidus" like a battle cry. The outcry might be attributed to Cicero, the chief object of the triumvirs' persecutions, who would thus become the dream Hofmannsthal, being both a kind of poet and dying after a sea voyage and in a villa by the sea (Plutarch, *Cicero*, XLVI-XLVII). Plutarch (XLVII, 5-6) and Appian (*Roman History*, IV, iv, 19) mention the crows which follow Cicero's vessel; after the landing one of them tries to steal the sheet from the orator's face as he lies asleep. Could this have suggested the flying symbol in the dream?

²³ The question of the "surface sea" goes beyond the scope of this paper. "Ein namenloses Heimweh" torments the poet at sea; he feels that the ocean carries him past the "cities of life" ("Erlebnis," GLD, 10-11). Notice also the lines in "Brief," GLD, 186: "Wie einer über des gleitenden Schiffes Bord gebeugt / Auf leerem blauem schweigendem Meer (italics mine) / Einer Insel entgegenstarrt / Und meint sie glitt ihm entgegen." One might conclude that the sea was for Hofmannsthal if not death, then emptiness. It has almost the meaning of the dry river bed, its very opposite.

summer's happiness depends (83). The life of a friend was to him as transparent as bright, pure water (B, II, 208); the friendship of Burckhardt brings him as much joy as "ein still aber schnell unter dunklem Tannicht, aber dem Waldausgang nahe, mir zufließendes Bachwasser" (Burckhardt, 75). The formal works repeat the symbol of life. As a child Admetus could not bear to do without living water, the joy of summer (*Alkestis*, 36). In a poem ("Gute Stunde," GLD, 192), in an essay ("Erinnerung schöner Tage," (P, II, 407)), water comes to life, a spring leaping from a basin, a nymph from a pitcher. Water is called the source of the highest in life; Nijinsky pantomimes the movement of catching spring water and reveals the purity of human nature.²⁴ More subtly the Old Man in "Des alten Mannes Sehnsucht" (GLD, 28) hears flowing water whisper *no* "Dies ist vergeblich." In the sketches to *Andreas*, Sacramozo on the day of his death hears water rushing past; it is the river of life escaping the doomed man: "hätte jedes Wasser, das er jemals rauschen gehört, nun heraufrufen mögen" (E, 268). Many years earlier (in the diary for March 20, 1892) Hofmannsthal says that movement, the wave, is life (C, IX, 670).

A lack of water horrifies the poet. He is careful to note the summer droughts and the appearance of the "Hungersteine" in the river beds.²⁵ Writing his lyric epistle to Dehmel, he finds life gone, "aus der Welt gesogen . . . so wie Wasser" (GLD, 200). That which is vain or worthless is called shallow: "wie dünn ist alles Glück! ein seichtes Wasser" (*Die Frau im Fenster*, TV, 32). "Shallow water" and a "shallow sleep" steal the poet from himself so that he cannot perceive the voices of the gods ("Vom Schiff aus," GLD, 100). The search in *Die Frau ohne Schatten* is made for the water of life; the empress throws herself into a bath of this golden water for the mystic union with the statue and the winning of the shadow (E, 439 ff.). Water is life, its absence death; there is no development of a system. The fine variations found under the other rubrics are missing. The reason may be sought in Hofmannsthal's beliefs concerning the nature of his inspiration. He thinks it Dionysian — or, more accurately, dependent not upon the clarity of his vision, intellectual or moral, but upon some source deep within him, a source that may fail at any moment. Whether because of a certain reverence or the knowledge that his peculiar inspiration would fail, he refuses to approach a subject where light predominates over dark, where infinite variations are made upon the positive or the good, in a world like Goethe's Pedagogical Province or Stifter's *Rosenhof* or Dante's Paradise. He does not consider himself one of the "ganz große Dichter," for whom he knows a single comparison, the power of holy streams, of the Nile or "plurimus Ganges"

²⁴ *Prosa*, III (Frankfurt a. M., 1952), 48.

²⁵ Cf. B, II, 149: "das Moos im Walde dürr wie Stroh und alle Wasserläufe fadendünn," and C, VI, 571-572: "Aus der Elbe und andern fast vertrockneten Flüssen steigen die 'Hungersteine'."

(P, I, 280). He can only employ the image of flowing water for general truths, or truisms; he is no longer capable of the refinements which come to him so easily as he writes of still pools, of the bath, of the under-water realm. An effort to reduce Hofmannsthal to a minor figure is not intended. He knew his weaknesses; one finds a quiet confession of them everywhere in his work, but never an attempt to raise them into virtues or to ignore them.



"We are doing half a job if we merely subsidize globe trotters without making them fully receptive. The plain fact is that we cannot understand another person until we speak his language — we acknowledge this every time we use the phrase 'speak his language' in the colloquial sense that has nothing to do with a foreign tongue. More than that, we must equip the young men and women who will not go abroad, for reasons of their private interests or the accident of their career, to understand at a distance, through the printed word and even possibly through the broadcast word, what the other half of the world is thinking about. It is not merely a question of concentrating this year on Russian, next year on Swahili or Japanese, for the purpose of war. It is a question of doing something that may help to forestall war by increasing the extent to which true communication takes place among the diverse people of the earth. The knowledge of even one language is a great step forward in breaking the barriers of provincialism, isolation, and criminal complacency."

— Jacques Barzun, Professor of History
at Columbia University (April, 1952)

NEWS AND NOTES

The MLA Interdisciplinary Seminar in Language and Culture

In view of the increasing emphasis on the study of the foreign culture as one of the chief justifications of foreign language study at all levels of the curriculum, an MLA-sponsored interdisciplinary seminar in language and culture was conducted at the University of Michigan, June 20-July 24, 1953. Participants were: J. E. Engelkirk (Spanish), Tulane University; Victor Lange (German), Cornell; R. L. Politzer (French), Harvard; R. W. Brown (Social Psychology), Harvard; D. N. French (Anthropology), Reed College; B. W. Wheeler (History), University of Michigan; Marjorie Johnson, U. S. Office of Education; Alf Sommerfelt (Linguistics), University of Oslo; A. H. Marckwardt (English), University of Michigan.

The work included the study of current textbooks for their cultural content (culture defined as "the whole range of customary activities of the members of a society," or "the learned [not inherited] and shared aspects of the behavior of members of a society"), the discussion of basic concepts in the study of cultures and national characteristics, and the exploration of practical application of the principles discussed.

The general finding with regard to textbooks was that "they appear on the whole to lack a sufficiently clear focus upon the relevant aspects of the foreign culture as contrasted with the student's own experience and value systems." Questions recommended for consideration by future textbook writers include the following: 1. Does the material focus upon characteristic and significant aspects of the foreign culture? 2. Can the material be so organized that the student will leave the course with a fairly clear idea of some salient aspects of the foreign culture? 3. In using this material, can important traits or themes be compared or contrasted with typically American behavior? And can this be done in a manner leading to a better understanding of American life? 4. Is the student stimulated to search for historical or other explanations for values which differ from his own? 5. Do the materials foster an awareness of the validity of the mode of life in any given society? 6. Is the material free from dubious or undesirable value judgments? 7. Does the material lead by implication to a closer understanding of the nature of culture in a general sense?

The seminar considered the difficult problem of testing achievement in this phase of language teaching. It also studied the question of whether cultural insights may be more effectively transmitted in the foreign language class than elsewhere, arriving at an affirmative conclusion. It recommended 1. the establishment of workshops and seminars in the individual languages to create suitable teaching materials; 2. increased emphasis on training prospective foreign language teachers in the direction of greater cultural understanding; 3. research into such problems as the relationship between language and thought, comparisons of values and culture patterns, value re-orientation resulting from foreign experience, etc.

1954 Northeast Conference on the Teaching of Foreign Languages

A Northeast Conference on the Teaching of Foreign Languages will be held in Providence, Rhode Island on April 9 and 10, 1954, at the invitation of Brown University and Pembroke College.

An offshoot of the Barnard-Yale Conference, this new conference has been expanded to include all the foreign languages usually taught in schools, including the classics. It is being sponsored by a group of more than twenty colleges and language associations in the region, which includes the Middle Atlantic and New England states.

All those concerned with the problems of teaching foreign languages are cordially invited to attend. Those who would like to receive a program when it is issued in February or March should send name and address to Hunter Kellenberger, Conference Chairman, Brown University, Providence 12, Rhode Island.

The Goethe Society of Maryland and the District of Columbia

The society under its president Professor Ernst Feise sponsored the following lecture program during the academic year 1952-53. The capital letter at the end of each title indicates whether the meeting was held in Baltimore, Washington or College Park. Herbert F. Schaumann (Maryland), "On Looking into Homer's Odyssey" (W); Arno C. Schirokauer (Johns Hopkins), "Das Nibelungenlied als Zeitspiegel" (B, W); Herbert Steiner, "Corona, Bericht über eine Zeitschrift" (W); Edgar Mertner (Münster), "Deutsche Dichtung unter dem Einfluß der beiden Weltkriege" (B); William Sundermeyer (Gettysburg), "Hermann Hesses frühe Lyrik" (B, W); Karl D. Darmstadter (Howard), "Goethe, der Bibelkundige" (W); Ernst Feise (Johns Hopkins), "Der Tod bei C. F. Meyer und Gottfried Keller" (B); Carol K. Bang (Johns Hopkins), "Per Lagerkvist's Humanistic Concepts Compared to Goethe's" (B); Leonard A. Willoughby (London), "On Rereading *Dichtung und Wahrheit*" (W); "The English Goethe Society, Past and Present" (B); A. E. Zucker (Maryland), "The Vienna Theater" (CP). For previous reports on the activities of the Goethe Society cf. *Monatshefte* XLIV (1952), 304-305.

Miscellany

The Institute of International Education reports that it now has a very complete selection of foreign school catalogs. In addition to the standard catalogues, programs of specialized schools are available in practically every field. Visitors in New York are welcome to use these materials. It is also possible to write for information. Address the Institute of International Education, 1 East 67th Street at Fifth Avenue, New York 21. — Professor Arno Schirokauer (Johns Hopkins) hat einen Ruf auf den durch die Emeritierung Julius Schwieterings frei gewordenen Lehrstuhl für Deutsche Philologie an der Universität Frankfurt/Main abgelehnt.

BOOK REVIEWS

The Works of Stefan George.

Rendered into English by Olga Marx and Ernst Morwitz. University of North Carolina Studies in the Germanic Languages and Literatures, Nr. 2. Chapel Hill, N. C., 1949. Pp. XXVI and 348. \$5.00.

The English rendering of the complete poetical works of Stefan George (only *Die Fibel* has been excluded) is a task of such magnitude that it must be called unique. That it has been accomplished by only two translators makes this achievement all the more remarkable. One approaches the volume with admiration and curiosity, but also with a certain degree of scepticism. For Stefan George appears almost untranslatable and, furthermore, it is more difficult to render foreign poetry into English than into German. Yet the reader is surprised to find in general a very high level of poetic quality and an extraordinary faithfulness to the original in language, rhythm, rhyme scheme, and often even in the melodic quality of lines or stanzas. Whoever knows George will recognize everywhere the characteristic *George-Ton*, compact lines, elevated language, austere rhythm, and stern structure.

This is the impression one gets when reading the renderings without comparing details with the original. On closer scrutiny, however, the reader discovers flaws of various kinds. This was to be expected, of course, since no translation can equal the original. Hence the reviewer has to judge the relative quality of the renderings by comparing them with similar attempts, e. g., with English translations of Rilke's poetry. Only a few of them can match this English George. Even this comparison is not quite fair. For no one, neither single translator nor team of two, has as yet ventured to present to the public all of Rilke's poetry in English.

Those poems which Morwitz had translated previously in collaboration with Carol North Valhope appear now improved by changes of details or complete revisions. The most characteristic change is the decrease of forced sentence structure, e. g., inversion. Some criticisms of the previous renderings voiced by Hermann Weigand (*JEGPh.*, XLIII, 141-149) have been heeded, but one still finds the unfortunate term "masses" for "Menge" (p. 163).

Like any good translation, the present one is, at the same time, an interpretation, and one could hardly find a more reliable interpreter of George's poetry than Morwitz. In a few cases, however, the translators' interpretations appear to depart from the original text. The Templars' "wilder sturm der liebe" should not be called "savage love" (p. 177), and the line in the next stanza "Und deren wut verheerend urteil spie" suggests something different from "And though our law is pitiless and wild." "Wild law" comes close to lawlessness. Nor could George have thought of "poise" when he wrote "zucht" (p. 297). The most un-Georgian rendering, however, is the title *The Kingdom Come for Das Neue Reich* (p. 279), since this English phrase suggests both Christian connotations and slang expressions. Besides, it is impossible to "found the Kingdom Come" (p. 297).

Also un-Georgian and unpoetical in general is the superfluous use of conjunctions which serve as logical links between clauses or words. The introduction of a "Yet," for instance, breaks the impressive parallelism in the structure of *Der Stern des Bundes*, p. 29 ("Yet I know of lofts in every house" p. 252), while the first lines of the other stanzas follow George's structural pattern. It would have been easy to keep the parallelism to "Cellars under every hall . . .," "Tons of gold abandoned . . ." by writing "Lofts are known to me in every house." Likewise unpoetic is the logical conjunction in "holy though sober" (p. 270) when compared with "heilig-nüchtern." It must be said, however, that such exaggerated logical clarifications are relatively infrequent.

On the other hand, one does occasionally find renderings which are less clear than the original, or even incomprehensible without knowledge of the German text. Who can understand "... the world was dimmed to silver dusk / The peak of day, and yet a moon of thought" (p. 141)? It is supposed to mean: "Es regte sich die welt in silberblässe - / Am vollen mittage mondlucht der gedanken!" (*Der Teppich des Lebens*, p. 63.) Here even the addition of "yet" does not help to clarify the lines. Unclear or misleading is also the rendering of lines 7-10 in the first poem of *Der Stern des Bundes* (p. 244) and that of the last line of the fifth stanza of "Der Krieg" (p. 291: ichors that . . . / still unstained, are spent in floods" - "die säfte / Noch makelfrei verspritzt - ein ganzer strom.")

The translators were wise not to emulate George in the coining of words (e.g., "ewe," "tucht"). Such coinings are sometimes forced in his early poetry and in one of these cases (*Pilgerfahrten*, p. 72) the translation is an improvement over the original ("sounding string" for "klangdraht").

George's metrical patterns and rhythmical devices are, on the whole, faithfully observed, as are his rhyme schemes. Exceptions are the more frequent use of *enjambement* and the occasional transposition of lines. In one case where the structural pattern is an array of twelve syntactically parallel lines ("Ich bin der Eine und bin Beide") the sequence of lines is entirely changed (p. 252), while in the other poem of the same type, the final chorus of *Der Stern des Bundes*, the sequence is faithfully kept (p. 278), probably because only the last four lines are rhymed. But in both cases the translators followed George's alternation of masculine and feminine line-endings.

The preservation of the character of line-endings, whether they contain a rhyme word or not, seems to have been a principle of the translators to which they sometimes adhered even at the expense of more important considerations. The rare violations of this principle, usually inconsequential, are not so in the poem "Templars" (pp. 177 f.), and in other poems with the same type of stanza (e.g., pp. 119, 128, 140). Here George's juxtaposition of two lines with feminine line-endings and two lines with masculine line-endings gives the stanza a particular character which is lost when all the lines are made to end with an accented syllable. The "Templars" stanza is by no means common even in George's poetry and is rarely to be found in other poets. (An outstanding example is "Auf eine Christblume I" by Mörike who, strange to say, is a forerunner of the *George-Ton* in many another line of his more reflective poetry.) That the translators can successfully cope with the stanza in question is proved by the translation of "Feld in Rom" (p. 145), and particularly by the excellent rendering of "Wellen" (pp. 192 f.) where George emphasized the rhythmical alternation of the line-endings by printing the poem in couplets. The last four lines may serve as an illustration of the rhythmical characteristics and of the quality of the English translation, representative of the majority of the poems:

Now you are scourged through hidden depths, forgetting
That there is any dawn or any setting,
That there is urge or aim, and wind or lee . . .
A shoreless river winding through the sea.
Nun werdet ihr in unsichtbarem schlunde
Dahin gewälzt nicht wissend mehr von stunde
Von trieb und ziel, nicht mehr von wind und lee
Als uferlose ströme durch die see.

The high quality of the melodic characteristics of George's poetry - rhyming, assonances, alliterations, and their symbolical functions within lines, stanzas, and the whole of a poem - presented, of course, the greatest difficulty for the translators. In quite a number of poems they were satisfied with rhymes for the eye and assonances where the original has pure rhymes. Nor could they reach the

same degree of melodiousness that we find in the original in addition to the rhymes. It is surprising, rather, that so many of these qualities have at least been approximated.

This remarkable volume of translations can rightly be considered a "synthetic commentary" to the works of Stefan George (p. IX). It makes one look forward to the announced analytic commentary by the same authors.

Indiana University.

—Hans Jaeger

Stefan George: son oeuvre poetique.

By Claude David. Lyon and Paris Les éditions de Lyon, IAC, 1952. 409 pages. [Bibliothèque de la Société des Etudes Germaniques, IX] 1,540 fr.

In his youth, Stefan George recognized France as his spiritual home. It is a fitting coincidence that the first comprehensive study of George's work to do justice to the complexity of its subject should come from France—twenty years after the poet's death. With his book, M. David, who combines elegance and classical *mesure* with the thorough erudition usually imputed to his trans-Rhenish colleagues, has raised George scholarship to a new level. He has made a most successful attempt to approach George without any preconceptions, "du dehors . . . en incroyant de bonne foi." It was necessary, on the one hand, to ignore or refute all partial and superficial studies of George by anti-Georgians, who write with resentment, and, on the other hand, to destroy the all too simple view of George held by his disciples (especially Gundolf), who present his work as the precipitation of a steady and harmonious development. For this myth George bears part of the responsibility, in that he himself interpreted *ex post facto* all his works as individual stages in a consistent progression toward the final goal.

M. David sees, instead, an alternation of contrasting, almost contradictory phases of optimism and pessimism. According to him, the poet of *Hymnen* and *Pilgerfahrten*—confident in the former, more anguished in the latter book—believed in a renewal of lyrical poetry as a means of cultural regeneration; he was basically conservative. *Algabal* represents the complete overthrow of all accepted values and the refusal to act in this world. A sarcastic anarchist, he has learned the vanity of all things. The three *Bücher*, esthetic, undemonic, show a poet who is conscious of representing the end period of a culture and who smilingly contemplates its origins. His resignation continues in *Das Jahr der Seele* and deepens into melancholy. The underlying tendency of this book is a "goût de néant"; the poet is only barely willing to grit his teeth and play the comedy of life. *Der Teppich des Lebens* marks a decisive turning point: the poet presents a poised, mature re-affirmation of his early idealism in verses of classical rigor. All the greater is the shock of the tormented impatience of the following volume, which in turn is succeeded by a new and final phase of classic serenity in *Der Stern des Bundes*, the law tables of the George "Kreis," and in *Das Neue Reich*, which contains, among other things, George's final verdict on his nation and on his age.

This analysis of George's work has one drawback: the lines of demarcation and classification are, in places, drawn too sharply, although M. David does note the chronological overlapping of individual works. *Das Jahr der Seele* is not totally pessimistic; "Sieg des Sommers" contains an exhilarating experience, and the liberating breeze of the last poem strikes a note of hope. Nor, on the other hand, is *Der Teppich des Lebens* free from anguish. The cold comfort brought by the Angel—who is nothing but the poet's *alter ego*—establishes only a very precarious equilibrium. While the form of this poetry is highly controlled, the emotional tension hidden beneath it bodes ill.

Fundamentally, however, one must agree with M. David. George's work contains a basic and unresolved antithesis between classical clarity and dark, tortured passion. Hence the ambiguity which we find in George's answers to such questions as: the moral justification of war, the necessity of preserving cultural values, the

value of poetry, the existence of God or gods. M. David comes to the conclusion that George's ultimate answers to these problems are pessimistic and atheistic, and that George, mischievously, did not even wish that they had been otherwise.

At every stage of his investigation, M. David supports and supplements his analysis of George's poetry with an account of the poet's activities as editor of the *Blätter für die Kunst* and as the revered center of his informal academy, the "Georgekreis." He shows how the editorial views of the *Blätter* sometimes dovetail with, and often anticipate, the creative work. Considerable space is given to the personalities and writings of the disciples and other collaborators. Yet the book is not cluttered with material available elsewhere. Due prominence is accorded to the so-called "cosmic" group in Munich (especially Ludwig Klages and Alfred Schuler). Although George officially repudiated them and their irrational philosophy in 1904, there is, as M. David demonstrates, an undeniable affinity between their criticism of Western culture and the more rebellious aspects of George's thought.

The picture of George which emerges from this study is that of a great poet, who failed in his role of prophet and reformer, but who is "un des grands esprits qui porteront témoignage de notre temps."

University of Massachusetts.

—Ulrich K. Goldsmith

Die Entwicklung neuer germanischer Kultursprachen von 1800-1950.

Von Heinz Klob. *Schriftenreihe des Goethe-Instituts Bd. 1. München: Verlag Pohl & Co., 1952. 254 S. DM 10.50.*

Heinz Klob ist Sprachsoziologe und das vorliegende Buch will, in des Autors eigenen Worten, in erster Linie als Beitrag zur Soziologie der Sprachgemeinschaften betrachtet werden. In der rein soziologischen Behandlung des Themas liegt vielleicht auch die einzige große Schwäche des zweifellos nützlichen Buches, denn notwendigerweise muß die Behandlung tendenziös erschienen, trotz der sporadischen Einmischung von linguistischen Begründungen. Auch mag so mancher Leser die Berechtigung bezweifeln, von Entwicklung einer Sprache reden zu dürfen, wo solch eine Sprache in den letzten Atemzügen liegt. Ich denke an die pennsilfaanische aber vor allem an die jiddische Sprache, der man jetzt mit der Errichtung von Lehrstühlen gleichsam den Grabstein legt und in der Form von Anthologien die letzten Sakramente bringt.

Die Darstellung des Materials an sich zeugt von einer Gründlichkeit, wie wir sie von des Autors anderen Arbeiten her gewohnt sind. (Besonders sei an dieser Stelle sein zweibändiges Werk *Volkgruppenrecht in den Vereinigten Staaten* erwähnt, für welches ihm in hiesigen linguistischen und soziologischen Kreisen großer und sympathischer Beifall gezollt wurde.) Eine stichprobenhafte Inhaltsangabe dürfte schon die Fülle und Reichweite des dargelegten Materials erahnen lassen. Nachdem er in den einleitenden Abschnitten versucht hat, den Begriff der Sprache soziologisch abzustecken, charakterisiert und skizziert der Autor im 2. Kapitel die Sprachbewegungen um neun neu sich entfaltende Volkssprachen: Jiddisch, Afrikaans, Landsmaal (Nynorsk), Friesisch, Sassisch (Niederdeutsch), Srananisch, Färisch, Riksmal (Bokmaal) und Bietschamar (Melanesian Pidgin English), die Sprachbewegungen um drei Halbsprachen: Letzeburgisch (Luxemburgisch), Lallans (Schottisch), Pennsilfaanisch, die Sprachbewegungen um fünf Mundarten und Spielarten von Schriftsprachen: Schwyzertütsch, Zimbrisch, Amerikanisch, Flämisches, Gutnisch, und endlich Sprachbewegungen um die abseits vom Strom der Geschichte liegenden Sprachen: Negerholländisch, Saramakkisch und angelkreolische Idiome. Den Abschluß des 2. Kapitels bildet eine kurze Besprechung der sechs altentfalteten Volkssprachen: Dänisch, Deutsch, Englisch, Isländisch, Niederländisch und Schwedisch. Der Erörterung jedes Idioms folgen bibliographische Hinweise, (die sich aber, mit wenigen Ausnahmen, auf vor 1950 erschienene Arbeiten beschränken) und in besonderen Fällen auch Sprachproben. Das 3. Kapitel ist dem statistischen Material und dessen Deutung gewidmet. Im 4. und 5. Kapitel werden vor dem Leser eine Fülle von

Ideen, von wichtigen und explosiven Problemen und Fragen ausgebreitet, auf die der Autor Antworten gibt, denen man oft nicht beistimmen kann, die jeder aber äußerst anregend finden wird: Faktoren, die die Zugehörigkeit einer Sprache zu einer Sprachfamilie bestimmen; der Platz der Mischsprachen in der Sprachfamilie; welche Bedeutung für die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Sprachfamilie der Entlehnung von Wörtern aus anderen Sprachen zukommt; Zusammenstellung von Gesichtspunkten, nach denen sich die lebenden germanischen Sprachen einteilen ließen; Gegenüberstellung der germanischen, romanischen und slawischen Sprachfamilien; Spracherneuerung und Nationalismus, Gefahren des Sprachseparatismus, Vorschläge, wie diese Gefahren einzudämmen, soziologische Aufspaltungskräfte im linguistischen Zerklüftungsprozeß der germanischen Sprachfamilie; endlich, des Autors fünf Hinweise, die auf ein planmäßigeres und vollständigeres Studium der germanistischen Sprachwissenschaft hinzielen. Ohne Zweifel, das Buch darf in keiner germanistischen Bibliothek fehlen.

University of Colorado.

—Isaac Bacon

Twentieth-Century German Verse.

A Selection Translated by Hermann Salinger. Princeton University Press, 1952. XXIII, 93 pages. \$2.50.

As he explains in the preface, the translator was guided in his selection by his personal taste; the book "does not pretend to be a grand tour of German poetry in our century." This principle is largely responsible for the general excellence of the translations, which in most cases are genuine recreations of the original. The question may be asked whether the poems by Isolde Kurz, Ina Seidel, Wiechert, Werfel, and Holthausen, which are oratorical, sentimental, or artificial, or the political and humanitarian rhetoric of Lersch, Barthel, Ulrich (not Johannes) Becher, were worthy of Dr. Salinger's great skill, but this criticism weighs light in comparison with the highly successful renderings of often difficult poems; those of Morgenstern are a remarkable tour de force. Rilke and Hessen are best represented; some of the Rilke versions found in this volume are superior to earlier ones. Hofmannsthal, George, Trakl, Carossa, Weinheber, and others are represented by one or two poems, beautifully translated; the lines by Richarda Huch and Rudolf Binding are among the few expressed inadequately. The opening of the poem by Hofmannsthal and of the second poem by Rilke (p. 25 ff.) lend themselves to an interpretation different from the ones given in this book. Dr. Salinger deserves special thanks for having made two of Haushofer's "Moabiter Sonette" available in English. The contrast is enormous between the sincerity of these poems and the baroque sophistry of Holthausen who, together with Haushofer, represents in this volume the most recent phase of German poetry.

In his preface, the author attempts a brief characterization of the poets of his choice and of contemporary German poetry in general, which he describes as follows: "... some of its traits seem almost atavistic: a subjectivity — romantically tinged, a sometimes surprising lack of rationalistic approach. In a harsh age, this poetry has remained essentially 'naive' in its values." These are observations which deserve reflection.

Queens College, Flushing.

—Lienhard Bergel

Geschichte der deutschen Literatur im Grundriss.

Von Helmut Prang. Bamberg: Verlag Bamberger Reiter, 1950. 232 S.

No undertaking is fraught with greater dilemmas than the preparation of a history of literature. The author is compelled to mention, describe and discuss some works which, for sheer lack of time, he cannot have read, and many more that he cannot have read recently or thoroughly enough to call forth an independent, up-to-date judgment. Confronted with this insoluble situation, the best that can be expected of him is a sort of sixth sense which, complementing his first-hand

knowledge, will almost instinctively tell him what to accept or to reject in the second-hand critical evaluations to which he is obliged to resort. Professor Prang (Erlangen), despite his modest claims for a work intended primarily for students, has succeeded remarkably well in this difficult fusion. All the names, dates, and titles that the user expects from a reference work are not only included but easily detected; yet seldom, except in his treatment of the most recent period, does he frantically accumulate data under a thin veneer of banal prose for the mechanical aim of "completeness," as so many of his predecessors. Information and interpretation, the individualistic and the collective are soundly balanced. His discussions of Hölderlin, Platen and C. F. Meyer alone show that he is aware of recent re-evaluations and rehabilitations, as does his concentration on the literary work rather than on biographical events. Symptoms of the German post-war climate are found in a moderate reaction against German "idealism," a generally favorable attitude toward "realism" and Christianity, and occasional comments like the one "von der gefährlichen deutschen Maßlosigkeit in diesem ruhelosen Faust" (p. 133). There is a refreshing absence of special pleading. The titles of his chapters reveal a sensible, unspectacular compromise between traditional and newer divisions: "Dichtung der althochdeutschen Zeit," "Dichtung der frühmittelhochdeutschen Zeit," "Helden-Dichtung der mittelhochdeutschen Blütezeit," "Ritter-Dichtung der höfischen Blütezeit," "Bürger-Dichtung des ausgehenden Mittelalters," "Zeitalter der Reformation," "Jahrhundert des Barock," "Vorklassik," "Klassik," "Zeitgenossen der Klassik (J. Paul, Hölderlin, Kleist)," "Romantik," "Von Goethes Tod bis zum Aufkommen des Naturalismus," and "Die Epoche Gerhart Hauptmanns." Misprints and factual mistakes are exceedingly rare (p. 182: R. G. Binding, not Bindung; p. 210: Th. Mann's *Eisenbahnunglück* did not appear in 1898, but in 1909); the error "Die Brüder Arnold und Stefan Zweig . . ." (p. 215) is no doubt due to the difficulty of procuring information on writers who were *personae non gratae* in Nazi Germany, a factor which is also responsible for the somewhat fragmentary treatment of such authors as Schnitzler and Hofmannsthal and contributes to the more haphazard character of the last chapter.

Every reader will take issue with Prang on this or that evaluation. This reviewer is no exception, and expresses some disagreements realizing fully well that beyond a certain point *de gustibus non est disputandum*. Prang seems too severe toward Gryphius' comedies, particularly in view of the dearth of good German productions in this genre. Failure to mention the lascivious strain in Gellert's *Das Leben der schwedischen Gräfin von G.* results in too idealized a picture of its morality. The stress on the *Tatendrang* of the *Sturm und Drang* might well have been thrown into a more correct focus by noting the purely literary character of this thirst for activity, which helps to explain the shock caused by the deeds of the French Revolution in Germany soon afterwards. Prang seems to measure not only all poetry and verse but sometimes even prose by a rather narrow, exclusive conception of *Lyrik*. Thus Storm is a "Dichter," but Fontane "*nur* ein Schriftsteller." This accounts e.g. for Prang's inadequate appreciation of the more social-minded poetry of Heine and Keller. In discussing Heine, he singles out for praise such purely "lyrical" pieces as "Aus meinen großen Schmerzen," "Du bist wie eine Blume," "Die schlanke Wasserlilie," "Leise zieht durch mein Gemüt," etc., while the *Nordsee* or the *Zeitgedichte* are not even mentioned, the stark and cutting pathos of the *Romanzero* and the poems from the *Matratzengruft* is not brought out, and Heine is not acknowledged as the great master of balladry and prose that he is. There is too much of the cliché in such hackneyed and irrelevant phrases about Heine as " . . . dem nichts heilig war, dem tieffinnere Ehrfurcht vor den Göttern fehlte, der oft . . . ohne eigentliche Herzensfrömmigkeit dichtet." Coming to the twentieth century, the reader is first jarred by having Carl Sternheim labeled – unjustly, I think – as a mere "Saisonschreiber" (p. 199), then confused by seeing the same Sternheim cited along with Kaiser, Hasenclever, Toller, etc. as having had "mehr als

einen Sensations- und Saisonserfolg" (pp. 202-20). The placing of Hartleben between Stehr and Löns, and of Hans Grimm between Th. Mann and Hesse, just because the first two in both groupings were born in the same year, serves no logical purpose in a study which does not otherwise make systematic use of the approach by generations.

The most objectionable general feature of the work lies in certain stylistic peculiarities, negligences and repetitions. Prang has a sometimes exasperating fondness for such dispensable expletives as "also," "eben," "etwa," "ja," "natürlich," etc., occurring alone or, worse, in combinations ("nämlich zuweilen," "Es sind stets oder im allgemeinen wenigstens . . ."), and for flat or stilted phrases like "Es ist zur Genüge bekannt . . ." or " . . . ein Kunstwerk von hohen Graden . . ." (*Faust!*) or "Das aber ruft ein Viertes hervor." In a book distinguished by economy, repetitious and superficial phrases stand out all the more sorely: "Daher ist es auch kein Zufall, sondern durchaus kennzeichnend . . ." (p. 158), "Die zyklische Art des Dichtens ist ein besonderes Stilmerkmal von Chamisso's Verskunst und kehrt mehrfach wieder" (p. 160), "Rein dem Umfang und der historischen Bedeutung nach ist Hauptmann's dramatisches Werk wesentlicher als seine Erzählkunst, die zwar in manchem großartig ist, aber seine geschichtliche Stellung innerhalb der Literaturhistorie nicht so entscheidend bestimmt wie seine Dramen" (p. 194). The urge to say *something* about a work sometimes leads Prang to throw in comments that are neither significant nor helpful. Of the two full sentences devoted to *Minna von Barnhelm*, the second one goes: "Übrigens ist die Titelheldin gar nicht die Hauptperson dieses Stückes, sondern der Major von Tellheim" (p. 114). Statements like ". . . Hauptmann's *Griechischer Frühling*, das Reisetagebuch von einer Griechenland-Reise, das aber mit Goethes *Italienischer Reise* in keiner Weise zu vergleichen ist" (p. 197), leave the reader suspended in mid-air.

These shortcomings do not, however, loom large in a volume covering such a forbidding and varied expanse of literature. They are far outweighed by excellent, suggestive evaluations and pointers rarely, if ever, encountered in so compact a work. Particularly welcome are Prang's general comments on the impressive variety of the eighteenth century (so often falsely pigeon-holed as one-sidedly rationalistic), his stress on the rationalistic elements in romanticism, and the fairness of his introduction to naturalism, a movement which it has become too fashionable today to dismiss with condescension. Perhaps the most stimulating feature of the work is Prang's consistent linking or contrasting of movements, works and authors separated in time: mysticism-reformation; reformation and renaissance - classicism; baroque-romanticism; Gryphius-H.v.Kleist; Logau-Lessing-Lichtenberg-Schopenhauer-Nietzsche; Zesen's *Adriatische Rosemund*-Goethe's *Werther*; Brockes-Haller-Droste; Hölty-Lenau; Herder-Hegel-Spengler; *Agathon-Glasperlenspiel*; "Klassik"-*Poetischer Realismus*; Jean Paul-Raabe-Th.Mann; Johanna-Penthesilea-Judith-Libussa; Wackenroder's *Tonkünstler Josef Berglinger*-Th. Mann's "Tonsetzer Adrian Leverkühn"; Stifter-Rilke; Gretchen-Klara-Agnes Bernauer-Rose Bernd-Dorothea Angermann; Heine-Wedekind, etc.

We have no hesitation in recommending Prang's *Geschichte* (which has an index but no bibliography) to our advanced and graduate students as a well-done, reliable and practical manual, and to their teachers as a convenient and interesting reference work.

Indiana University

-Henry H. H. Remak

Deutsche Verse. Gedichte, Reime und Sprüche als Wege zum gesprochenen Deutsch.

Zusammengestellt von Karola Geiger. De Paul University Bookstore, 64 East Lake Street, Chicago. 179 pp. \$2.75

In approximately eighty-five pages of text Miss Geiger here presents some

330 short poems, riddles, proverbs, tongue-twisters, and mnemonics. Probably no two people will react in just the same way to this collection.

The poems, exclusive of the rimes, riddles, proverbs, and memory verses, are not the great poems of a good literary anthology. They are simple, easily memorized, folksy verses, many of them aimed at young children. There are four slight poems by Goethe, three by Storm, fifteen by Hoffmann von Fallersleben, five by Friedrich Güll, six by Wilhelm Hey, four each by Rudolf Löwenstein and Adolf Holst. In addition, thirty-six other poets are "represented" by at least one item each.

There is a German-English vocabulary of 58 pages. Superficially, at least, there seems to be one difficulty with it: the English equivalents are aligned on the right hand side to the center of the page, each opposite the German word it defines with a lot of blank space between word and Definition. One almost needs a ruler to keep from straying from the direct line and landing on an adjacent rather than on the correct English meaning. In fact, the compositor hasn't always kept these lines as they should be, for *die Reiterei* is defined as 'horseman, rider,' while *der Reitersmann* is defined as 'cavalry.' I have not checked the definitions carefully, but those I have looked at seem to be appropriate.

The purpose for which this book was compiled is to provide materials for memorization by students. From it they are expected to acquire a sound sense of the rhythm of the language, a useful vocabulary, and a store of idioms. The compiler calls this "Sprachgefühl." "The rhymes and poems represents a good part of what the average German learns by heart in his early youth." They certainly provide a wealth of illustrative material from which to teach the most basic grammatical and syntactical facts of German.

The pedagogical idea behind the book is sound enough. Memorization of much simple verse is a first-rate means of learning a language. If then these memorized verses are used as the basis of oral exercises to produce permutations of the materials in diverse applications, a good deal of oral fluency can be achieved. Some teachers can do this with this material, others will be unable to make it work, partly for the same reasons which make them unable to use the *Märchen*. Certainly everyone should find come of this material useful.

University of Wisconsin.

—R-M. S. Heffner

Primitivism and Related Ideas in Eighteenth Century German Lyric Poetry
By *Erich August Gottlieb Albrecht*. Baltimore, 1950. 110 pp.

This study dealing with "the work of about fifty German lyric poets who were born during the years from 1680 till 1740" is based upon *Primitivism and Related Ideas in Antiquity* (vol. I *A Documentary History of Primitivism and Related Ideas*, Baltimore, 1935). The chapters of this thesis—a dissertation submitted at the Johns Hopkins University in 1941—are concerned with Chronological Primitivism, the Golden Age, National Primitivism, The Noble Savage, The Superiority of Animals, Nature as Norm, and Anti-Primitivism.

Methodologically it is a very concise treatise, carefully annotated, thorough, offering well chosen documentation and justifying the answers one tends to expect. The scholar interested in the attitudes of German lyric poets during the period of enlightenment will find here a wealth of verse quotations, the value of which can be properly judged only in the light of the general topic rather on their own merit, and this is at it ought to be.

Colorado College.

—Thomas O. Brandt

TABLE OF CONTENTS

Volume XLV

November, 1953

Number 6

| | |
|--|-----|
| Grillparzer: Der Dichter und die Sprache / Walter Naumann | 337 |
| The Kerker Lexicon and the Gretchen Episode / W. F. Twaddell | 355 |
| Österreichische Dichtung zwischen zwei Kriegen (1918-1938) / Thomas O. Brandt | 371 |
| The Pool, the Bath, the Dive: The Water Image in Hofmannsthal / George C. Schoolfield | 379 |
| News and Notes | 389 |
| Book Reviews | 391 |

ROBERT O. RÖSELER

GERMAN IN REVIEW

A thorough but concise review of the essentials of German grammar. Each lesson opens with a clear, graphic depiction of the topic covered and a brief, succinct statement of the principles involved. The text is so constructed that the student, in working the drills, may make constant, easy reference to the charts and rules.



HENRY HOLT AND COMPANY

383 MADISON AVENUE

NEW YORK 17, NEW YORK

Erzähl mir was!

BY HENRY BLAUTH AND KURT RODERBOURG

This attractive book supplies cultural information while it develops skill in elementary German reading. The selections range from the humorous to the serious and cover periods from the Middle Ages to World War II. The German is idiomatic and carefully graded for a regular and gradual increase in difficulty.

In a review Professor Herman S. Ficke of the University of Dubuque commends *Erzähl mir was!* as "by far the best elementary German text that I have examined."

Ginn and Company

Home Office: Boston 17
Atlanta 3 Dallas 1

Sales Offices: New York 11
Columbus 16 San Francisco 3

Chicago 16
Toronto 5

Parallel Lives of Americans and Germans

AMERIKA UND DEUTSCHLAND

By A. E. ZUCKER

Typical Comments

"This is a highly entertaining book, which should have great appeal for American students."—Carroll E. Reed, University of Washington.

"A very useful textbook."—F. Hiebel, Rutgers University.

"One of the most useful books that have come out, prepared by a master."—H. W. Nordmeyer, University of Michigan.

"An excellent, well-planned text."—Albert F. Kaelin, Fordham University.

Price, \$2.50

Appleton-Century-Crofts, Inc.

35 West 32nd Street

New York, N. Y.